

Universidad Pablo de Olavide

Programa doctoral

“Pensamiento y Análisis Político, Democracia y Ciudadanía”

LOS CINES DE ÁFRICA: TEXTOS, PRETEXTOS Y CONTEXTOS PARA LA INTERCULTURALIDAD

Tesis Doctoral

presentada por

Federico Olivieri Mattia

Dirigida por

Dr. Juan Carlos Suárez Villegas (director)

Dra. María Luisa Soriano González (co-directora)

Dr. Ramón Luís Soriano Díaz (tutor)

Sevilla, octubre 2016

En Sevilla, octubre 2016

*La visión del mundo más peligrosa
es la visión de aquellos que no han visto el mundo.*

Alexander von Humboldt

A mis padres, Cristina y Giacomo.

Agradecimientos

Si bien una tesis como esta es un proyecto muy solitario con el que a menudo el estudiante puede sentirse, como en mi caso, algo desacompañado, debo reconocer que detrás de estas líneas hay un gran número de personas que me han inspirado, motivado y ayudado para llegar hasta el final. A todos ellos, desde los autores de las obras que se encuentran en mi lista bibliográfica y filmográfica final, hasta los nombres que citaré a continuación, les estoy enormemente agradecido. Porque sin sus ideas, sus creaciones, sus palabras y su apoyo personal jamás hubiera llegado a completar un trabajo como este.

Sin dudas, porque han sido siempre mi primer sustento, quiero dar las gracias a mis padres, Cristina y Giacomo, a los que dedico esta tesis. Gracias por haberme permitido crecer con certezas, felicidad y paz. Y junto a ellos, a mi hermano Daniele, por haber sido siempre un hermano ejemplar, un trabajador modelo y ahora incluso un padre inigualable. Junto a Lena y al pequeño Matteo, quiero reconocer aquí mi gratitud hacia ellos por ser la mejor familia que se puede desear tener. Un “grazie” particular también a mis tíos, Filippo y Silvana, por años de cercanía.

De forma muy especial quiero dar las gracias aquí a Josh Wong, porque cada día me demuestra que es mucho más que mi pareja en la vida. Junto a él, quiero extender mi gratitud a toda su familia, en particular a Deb y Jim Gilles por haberse convertido en mis nuevos padrinos.

Por otro lado, quiero agradecer también a mis amigos por todo su cariño y fuerzas en éste y muchos otros proyectos. Gracias a Carolina Anter, Marion Berger, Gaetano Gualdo, Julieta Obligado, Paola Barisani, Adhara Freile, Paola Perazzi, Laura Borella, Javier Serrano, Agnes Kamya y Carlota Molinero. A Isabel Pérez Cruz y a todos mis amigos “teatrerros” de Tarifa también. Porque como dice el escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, yo también soy de los que creo que “mi patria

son los amigos”. Un gracias muy especial también a Bronia Greskovicova, por haberse convertido rápidamente en una gran amiga y compañera, y por estimularme durante el mejor verano de trabajo doctoral que podía imaginarme en la Biblioteca Lamont de Harvard.

A Mane Cisneros y todos los miembros de las varias ediciones del Festival de Cine Africano FCAT les estoy sinceramente agradecido, porque con todos ellos no sólo he aprendido mucho sobre el apasionante mundo de las cinematografías de África, sino que he podido apreciar que en una organización, ante todo, cuenta el valor humano.

Por último, sin ser menos relevantes, quiero agradecer a mis guías académicas que, directa e indirectamente, me han enseñado a investigar, a ser crítico, a ampliar los límites del conocimiento y a querer mejorar. A la Dra. Lindiwe Dovey, por sus enseñanzas y amistad. A la Prof. Isabel Santaolalla, por ser modelo de dedicación y perseverancia. Al Prof. Juan Carlos Suárez por toda su ayuda y por transmitirme su saber vivir. Al Prof. Ramón Soriano y a la Dra. María Luisa Soriano González, por su interés y gran apoyo desde el primer momento. Mis agradecimientos van también a la Prof. Lisa Cuklanz, por su cercanía y ayuda, y a la Dra. Antonella Cagnolati, por su tiempo y atención.

Finalmente, un “gracias” muy especial también a todos los cineastas y expertos africanos con los que he podido aprender en todos estos años de cine.

Resumen

Reflexionar sobre las imágenes dominantes que los medios de información generalistas y el cine occidental nos suelen transmitir acerca de África, nos permite observar el gran desequilibrio que existe entre la realidad del continente y sus representaciones mediáticas. Estos desfases no sólo distorsionan nuestras percepciones sobre el continente, sino que alimentan los estereotipos y las generalizaciones que entorpecen el encuentro igualitario y la valoración de la diversidad cultural, tan necesarios hoy para la construcción de una ciudadanía democrática global.

A partir de una investigación interdisciplinar, en la que se articulan reflexiones teóricas y prácticas acerca de los aspectos que han caracterizado a los cines de África en su relación con los discursos hegemónicos, en este trabajo se ahondará, desde nuestra posición española, europea y occidental, sobre la necesidad de conocer y analizar la historia del denominado “cine africano” para promover ese proceso que conocemos como *interculturalidad*. De este modo, incorporando además el análisis crítico de la evolución del principal evento anual que desde hace trece años divulga las cinematografías del continente vecino en nuestro país (el Festival de Cine Africano FCAT), concluiremos demostrando cómo los desatendidos cines de África nos facilitan unos *textos, pretextos y contextos* específicos con los que reconocer, asimilar y poner en práctica ese proyecto de convivencia democrática y sostenible que yace en la interculturalidad.

Título de la tesis en inglés / Thesis title in English language:

The Cinemas of Africa: texts, pretexts and contexts for Interculturality.

Abstract

Reflecting on the dominant images that Western mainstream media and cinema usually project about Africa allows us to observe the significant gap that persists, even nowadays, between the reality of the African continent and its media representations. These mismatches do not only distort our perceptions of the continent, but they also generate stereotypes and generalizations which threaten equality and the appreciation of cultural diversity as fundamental elements for today's construction of a global democratic citizenship.

From an interdisciplinary research, in which both theoretical and practical observations have been gathered to define the aspects that have characterised the cinemas of Africa and their relation to hegemonic discourses, this thesis explores, from a Spanish, European and Western position, the importance of acknowledging and analysing the history of "African cinema" in order to promote that process of *interculturality*. While including a critical reading of the evolution of the main annual event for the promotion of African filmmaking in Spain (the African Film Festival FCAT), this work will conclude explaining how these under-researched African cinemas can represent specific *texts*, *pretexts* and *contexts* in which we can recognise, embrace and practise that project of democratic and sustainable cohabitation that lies within interculturality.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Resumen	7
Título de la tesis en inglés / Thesis title in English language:.....	8
Abstract.....	8
ÍNDICE.....	9
INTRODUCCIÓN	13
1. El cine y África: medios de comunicación, representaciones y estereotipos en la historia de todo un continente	26
1.1. El cine: un medio de comunicación poderoso para (re)presentar el mundo, crear estereotipos, sueños e ideologías, e (in)formar a los ciudadanos.....	26
Mucho más que entretenimiento: cine y medios de comunicación como elementos (re)productores de la realidad y (con)formadores de la cultura.....	28
Más allá de las representaciones del mundo: el cine como creador de estereotipos, sueños e ideologías.....	33
1.1.1. El cine como medio creador de comunidades (imaginadas) y de identidad....	38
1.1.2. El cine como poderoso instrumento político (al servicio del poder): propaganda, hegemonía y <i>soft-power</i>	39
1.1.3. El cine como poderosa herramienta pedagógica (para una educación crítica y en valores)	43
1.2. África: el continente desconocido y objeto constante de la “otredad”	46
1.2.1. África en los medios de comunicación hegemónicos (occidentales y españoles)	50
1.2.1.1. África en el cine dominante	55
2. Evolución histórica y características de los Cines de África: del control colonial a la diversidad digital contemporánea.....	62
2.1. Antecedentes del cine africano: pasado colonial	62
2.1.1. Cine colonial <i>en, sobre y para</i> África: justificación de la “misión civilizadora”, evangelización, adoctrinamiento y dominio cultural	64

2.1.2. Cine etnográfico en África: los dos lados de una misma moneda	73
2.2. Independencias y nacimiento del “cine africano”	78
2.2.1. La teoría del Tercer Cine en los inicios del cine africano y el caso del cine de resistencia del Norte de África	79
Los primeros pasos del cine argelino y tunecino: películas al servicio del pueblo	82
2.3. La aparición de los cines del África subsahariana.....	86
2.3.1. AÑOS’60: emancipación y los primeros cines del África subsahariana	86
2.3.1.1. La Negritud: inspiración emancipadora.....	88
2.3.1.2. África francófona – años 60	90
Ousmane Sembène, padre del cine subsahariano	91
Francia y el inicio de su intervencionismo cinematográfico	94
Primeros cineastas subsaharianos de los países francófonos	96
2.3.1.3. África anglófona - años ’60.....	99
2.3.2. AÑOS ’70: crecimiento de los cines del África subsahariana	102
2.3.2.1. África francófona - años ’70	103
2.3.2.2. África anglófona - años ’70.....	108
2.3.2.3. África lusófona - años ’70.....	109
2.3.3. AÑOS ’80: madurez e internacionalización de un cine poscolonial	111
2.3.3.1. África francófona – años 80	112
2.3.3.2. África anglófona - años ’80.....	115
2.3.3.3. África lusófona - años ’80.....	116
2.3.4. AÑOS’90: la redefinición	117
2.3.4.1. África francófona - años ’90	119
2.3.4.2. África anglófona - años ’90.....	121
2.3.4.3. África lusófona - años ’90.....	122
2.3.5. Siglo XXI: la diversidad de voces, formas y miradas sobre el mundo africano	124
Diversidad de voces, multiplicación de miradas: muchos cines africanos.....	125
Cine africano de consumo popular y la expansión del fenómeno “-wood”	128
2.4. Las grandes excepciones en la historia de los cines del continente: el Norte y el Sur de África.....	130
3. Cines africanos y su reconocimiento: los estudios académicos, la crítica y los festivales	134
3.1. Cines africanos y la atención académica.....	134
3.2. Cines africanos e información especializada: periodismo y crítica cinematográfica	139
3.3. Cines africanos y festivales especializados.....	145

4. El Festival de Cine Africano FCAT: <i>(pre)textos</i> de cine africano en un contexto práctico	150
4.1. El Festival de Cine Africano FCAT: mucho más que sólo películas africanas para los públicos hispanoparlantes	150
4.2. Historia y cambios del FCAT: breve descripción de la evolución del primer festival competitivo de España dedicado a los cines del continente vecino.....	151
De Tarifa a la ciudad de las tres culturas: Córdoba	157
Regreso al Estrecho de Gibraltar: un festival simultáneo en los dos continentes.....	161
4.3. Analizando las principales representaciones de África en el FCAT.	164
5. “Cine africano” como texto, pretexto y contexto para la interculturalidad	179
5.1. La interculturalidad: breve aproximación teórica.....	181
Entre lo intercultural y la interculturalidad: esclareciendo el encuentro terminológico	184
Interculturalidad: definición de la ética de vivir “entre culturas”	186
5.2. Interculturalidad en los medios de comunicación y en los eventos culturales: textos, pretextos y contextos	193
5.3. Cines de África como herramientas para entender y poner en práctica la interculturalidad <i>articulando</i> textos, pretextos y contextos	199
5.3.1. Películas africanas como <i>textos</i> para la interculturalidad.....	201
5.3.2. Cine africano como <i>pretexto</i> para la interculturalidad.....	206
5.3.3. Eventos de cine africano (festivales) como <i>contextos</i> para la interculturalidad	212
CONCLUSIONES.....	222
CONCLUSIONS	232
REFERENCIAS	241
1. Bibliografía.....	241
2. Filmografía	256
ANEXO: Carteles del FCAT: la evolución del Festival de Cine Africano FCAT en imágenes.....	264
1. Primera Muestra de Cine Africano de Tarifa (I MCAT, 2004)	264
2. Segunda Muestra de Cine Africano de Tarifa (II MCAT, 2005).....	264
3. Tercera Muestra de Cine Africano de Tarifa (III MCAT, 2006).....	265
4. Cuarto Festival de Cine Africano de Tarifa (IV FCAT, 2007)	265

5. Quinto Festival de Cine Africano de Tarifa (V FCAT, 2008).....	266
6. Sexto Festival de Cine Africano de Tarifa (VI FCAT, 2009).....	266
7. Séptimo Festival de Cine Africano de Tarifa (VII FCAT, 2010)	267
8. Octavo Festival de Cine Africano de Tarifa (VIII FCAT, 2011).....	267
9. Noveno Festival de Cine Africano de Córdoba (IX FCAT, 2012)	268
10. Décimo Festival de Cine Africano de Córdoba (X FCAT, octubre 2013)	268
11. Undécimo Festival de Cine de Córdoba (XI FCAT, octubre 2014)	269
12. Duodécimo Festival de Cine Africano de Córdoba (XII FCAT, marzo 2015).....	269
13. Décimo tercero Festival de Cine Africano de Tarifa y Tánger (XIII FCAT, mayo/junio 2016).....	270

INTRODUCCIÓN

*“Cuando una cultura se cierra en banda,
dejan de moverse las ideas y termina por morir.”*

Oliver Laxe, cineasta español ¹

Desde pequeño crecí viendo África muy de cerca. No obstante, a pesar de tener a un continente entero a tan sólo 14km de distancia desde mi casa en Tarifa (Cádiz), las realidades de ese “otro” continente me resultaban más difíciles de conocer y entender que las de lugares mucho más alejados geográficamente. En este contexto, los medios de comunicación representaban uno de los principales motivos por los que, naturalmente, desconocía África a pesar de su cercanía. Así, aunque cada mañana me despertara en Tarifa mirando hacia el Sur (África) por mi ventana, mi vida se construía alrededor de imágenes (mediáticas) e ideales provenientes del Norte.

Con los años, mi formación en Periodismo y mis experiencias tanto en otros países de Europa como de África me permitieron cambiar esta perspectiva. A la edad de dieciocho años empecé a ver películas africanas, con las que no sólo descubrí una infinidad de historias y autores cinematográficos que desconocía, sino que me permitieron observar las distorsiones que se producen entre la realidad y las representaciones promovidas por los medios de comunicación dominantes de Occidente. De este modo, pude iniciar a comprender que África, en concreto, representa un continente entero que, a pesar de sus vínculos geográficos e históricos con España y Europa, sigue constituyendo una gran incógnita para la gran mayoría de los ciudadanos españoles, europeos y occidentales. Pude apreciar así además que, a pesar de encontrarnos hoy en la denominada sociedad del conocimiento (interconectados gracias a los medios y las tecnologías de la

¹ Estas palabras fueron recogidas en el artículo de Gregorio Belinchón (2016; referencia completa en la bibliografía de este trabajo) en el que se informa del reciente premio que el cineasta gallego Olivier Laxe recibió en el Festival internacional de Cannes por su último largometraje *Mimosas*.

comunicación), el continente vecino sigue representándose en los medios hegemónicos a través de una serie de estereotipos que lo reducen a un todo de simplificaciones a menudo negativas o, en el mejor de los casos, exóticas y salvajes.

En otras palabras, este desequilibrio entre lo que podemos ver en los medios de comunicación dominantes y lo que nos ofrece el cine de África me puso de manifiesto nuestro desconocimiento sobre nuestros vecinos más próximos. Esta desatención se traduce aún hoy en un desconocimiento colectivo que, además de ser problemático, nos habla de las estructuras hegemónicas o dominantes en Occidente que, a pesar de las interrelaciones de la globalización contemporánea, siguen encubriendo fronteras y jerarquías desde las que se nos separa entre *“nosotros” versus “ellos”* o entre *“unos”* (mismos e iguales desde el canon etnocéntrico) y *“otros”* (considerados “distintos”, “extraños” o incluso “raros”).

En la presente investigación nos planteamos así averiguar cómo es posible modificar este orden de conocimiento desde los medios de comunicación y, en particular, desde la producción cinematográfica. Para ello nos proponemos examinar en detalle lo que encierra el concepto del “cine africano”, a fin de promover su conocimiento crítico en lengua española y de observar cómo puede constituir un referente para la comprensión, el reconocimiento y la práctica de la *interculturalidad*. De esta manera, en este trabajo académico, buscaremos primero profundizar en los cines de África para ofrecer un estudio detallado que pueda servir de marco introductorio en lengua castellana, no sólo en lo que se refiere a la historia de estos cines tan desatendidos en los circuitos fílmicos, sino también en lo que concierne a la relación de estas representaciones mediáticas con los discursos dominantes acerca del continente vecino, de sus sociedades y de nuestra relación ante la diversidad cultural. Al mismo tiempo, combinando mi formación en los estudios comunicacionales y mi experiencia profesional en la gestión de proyectos culturales internacionales, con este estudio buscaremos ofrecer también un acercamiento interdisciplinar a cuestiones relativas al pensamiento y el análisis político, a fin de demostrar que la reflexión sobre toda actividad artística, cultural y de comunicación social encierra siempre un importante componente político, válido para evaluar los valores democráticos y la construcción de una ciudadanía

sostenible en el mundo globalizado e interdependiente en el que hoy vivimos. Empezaremos pues así contextualizando este estudio, no sólo en los campos de las ciencias de la comunicación, el cine o el africanismo, sino incluso en áreas de la reflexión filosófica y política ya que, como afirman Ella Shohat y Robert Stam, dos autores que han influenciado significativamente nuestra investigación, “el arte es una representación no tanto en un sentido mimético como en un sentido político, como una voz delegada” (Shohat, 2002: 188)².

De esta manera, podemos iniciar afirmando que, además de ofrecer un repaso a los significados encerrados en los conceptos del cine y de la idea de África (en el capítulo primero), junto con los factores y aspectos que han diferenciado, tanto ayer como hoy, a la evolución y difusión de los cines africanos en nuestro país (capítulo tercero), con este estudio nos centraremos en analizar cómo una producción olvidada como es la fílmica de nuestros vecinos africanos nos puede ayudar a comprender, validar y poner en práctica la *interculturalidad*. Realizaremos esta valoración no sólo desde la historia y las teorías que articulan estos discursos (capítulo segundo), sino incluso desde el análisis del único festival de cine especializado en nuestro país (el Festival de Cine Africano FCAT), con el que se divulgan, desde hace trece años, las cinematografías africanas subtituladas al castellano (analizado en el capítulo cuarto). Finalizaremos así descifrando el propio término de la “interculturalidad”, a fin de observar sus múltiples acepciones y las potencialidades que encierran los *textos*, *pretextos* y *contextos* de cine africano para articular su mejor comprensión y proyección práctica en nuestras sociedades (capítulo quinto). En otras palabras, exploraremos con esta investigación cómo el denominado “cine africano” nos proporciona unos *textos*, *pretextos* y *contextos* específicos para entender y reconocer la *interculturalidad*, como filosofía y como proyecto de convivencia para nuestros mundos interdependientes de hoy.

En concordancia con los postulados de autores como Fred Dervin, Anne Lavanchy y Anahy Gajardo (que han cimentado nuestra comprensión de lo intercultural), para realizar todas estas reflexiones y análisis dialécticos iniciaremos

² Esta cita, como muchas otras en este trabajo, ha sido traducida al castellano directamente por el autor desde el texto original (cuya referencia completa se detalla en la lista bibliográfica final).

reconociendo que, en todo estudio relativo a la interculturalidad como éste mismo, deben saber reconocerse, ante todo, las *articulaciones* o los procesos con los que podemos distinguir los múltiples elementos dispares y las categorías contrarias que entran en juego en los espacios “*inter-*” o zonas de contacto, es decir, en esos momentos o lugares situados “en medio de” o en la liminalidad que se genera cuando dos realidades o dos agentes distintos entran en interacción (Dervin, 2011). En este sentido, con este estudio amplio y multidisciplinar buscaremos ofrecer las herramientas teóricas para comprender algunas de las particularidades que han determinado nuestro conocimiento sobre lo africano, para así saber reconocer las dinámicas propias de los *discursos hegemónicos* (europeo-occidentales) que aún dificultan nuestro saber y nuestro relacionarnos con esas “otras” culturas y civilizaciones extramuros del mundo occidental. En esta misma línea, siguiendo también las afirmaciones de Néstor García Canclini (antropólogo cultural argentino que ha informado significativamente este trabajo), estamos convencidos de que, en nuestro presente globalizado, es estudiando la interculturalidad cómo el científico social puede reflexionar desde otros ángulos necesarios para acercar saberes y visiones diferentes sobre el mundo.

En un tiempo de globalización, el objeto de estudio más revelador, más cuestionador de las pseudocertezas etnocéntricas o disciplinarias es la *interculturalidad*. El científico social puede, mediante la investigación empírica de relaciones interculturales y la crítica autorreflexiva de las fortalezas disciplinarias, intentar pensar ahora desde el exilio. Estudiar la cultura requiere, entonces, convertirse en un especialista de las intersecciones. (García Canclini, 2004: 101)

Tras este inciso, podemos afirmar que, en esta investigación, nuestra posición ha sido justamente la del científico social que, en su búsqueda por conocer mejor los cines de África en nuestra lengua, se propone dar visibilidad también a las intersecciones o *articulaciones* propias de la interculturalidad que emergen de sus *(pre/con)textos*. Así, como veremos, al analizar los cines africanos desde nuestra perspectiva europeo-occidental, emergen directamente las ideas de las visiones etnocéntricas, del eurocentrismo histórico, de nuestra relación ante la otredad, además de los discursos hegemónicos que trazan fronteras o divisiones entre culturas y sobre nuestra forma de situarnos en este mundo interconectado. Así, en

otras palabras, podemos afirmar que esta tesis busca, últimamente, contextualizar y defender la importancia de conocer otras formas posibles de ver y promover la diversidad del mundo desde el estudio y el conocimiento de otras producciones mediáticas como son las de los propios cines de África. Para ello suscribimos de antemano los fundamentos, defendidos por autores como Shohat y Stam, según los que resulta urgente distinguir el eurocentrismo endémico en nuestro saber occidental, para así empezar a construir una visión multicéntrica e intercultural sobre los saberes y las culturas humanas.

El eurocentrismo, endémico en la educación y el pensamiento de hoy, se integra al léxico como ‘sentido común’. Se da por supuesto que la filosofía y la literatura son filosofía y literatura *européas*. Se da por supuesto que ‘las mejores ideas y los mejores escritos’ son obra de europeos (por ‘europeos’ nos referimos no sólo a los de la misma Europa, sino también a los ‘neo-europeos’ del continente americano, Australia y demás lugares). Se da por supuesto que la historia es la historia europea, y todo lo demás se reduce” [a otros mundos pintorescos, exóticos, subdesarrollados o ‘en vías de desarrollo’ o, básicamente, inferiores]. (Shohat, 2002: 19)

Por todos estos motivos, a partir de este estudio interdisciplinar buscaremos ofrecer, a través de los cines de África, una nueva aportación hacia el esclarecimiento de las articulaciones que conforman los discursos hegemónicos y hacia el (re)conocimiento de la *interculturalidad*, tanto en su vertiente de modelo para redefinir el conocimiento humano como en su faceta de proceso para una ética de la convivencia global sostenible.

Después de haber trazado así hasta aquí los planteamientos fundamentales que han determinado la hipótesis, los objetivos y nuestro rol ante esta investigación, resulta necesario perfilar brevemente nuestro campo de estudio para evitar confusiones. Así, a primera vista quizás, al mencionar los cines de África y el concepto de la interculturalidad, el lector puede pensar que este estudio abarcará lo que ha llegado a definirse, especialmente desde los estudios postcoloniales, como el “cine intercultural” (Heffelfinger, 2011; Marks, 2000). No obstante, queremos resaltar que, para este estudio, la interculturalidad no será entendida como una categoría de cine. Como veremos, la interculturalidad será apelada como

un proceso específico que puede visibilizarse a través de la producción audiovisual africana y su consumo en España (o, por extensión, en el mundo occidental). Dicho de otro modo, este estudio no buscará delimitar el carácter o el componente intercultural de los filmes africanos, sino que pretenderá observar cómo esta producción fílmica (muy desconocida aún para los grandes públicos e, incluso, entre los estudiosos de los medios y de la comunicación social) puede favorecer el análisis y la puesta en marcha de lo que entendemos como *la interculturalidad*.

Por otra parte, hemos de destacar que, si bien esta investigación podría situarse en lo que se conoce actualmente como la antropología de los medios (o también conocida como antropología cultural de los *mass-media*) o en los estudios culturales, consideramos más oportuno identificar nuestro trabajo como una investigación interdisciplinaria que tocará aspectos propios de las ciencias de la comunicación y de la filosofía (política). Estas dos áreas interrelacionadas para nosotros se vincularán, de hecho, a partir de teorías tan influyentes como las marxistas y postcoloniales sobre la hegemonía y las voces subalternas (Gramsci, 1998), las teorías de los oprimidos (Freire, 2013), el orientalismo (Said, 1990), la opresión colonial (Fanon, 2008; Césaire, 2005) y la hibridación cultural e identitaria (Hall, 2003). Es importante reconocer también que esta investigación ha sido informada, parcialmente, por campos de investigación tan recientes como son los estudios sobre los cines africanos, naturalmente, y la novedosa área de los estudios de festivales de cine. Este último terreno, que ha ido naciendo y creciendo hace tan sólo poco más de una década (Film Festival Research, 2015), ha sido muy importante para enmarcar nuestro estudio teórico-práctico del Festival de Cine Africano FCAT y para vincularlo con nuestras reflexiones específicas sobre la interculturalidad.

En cuanto a la metodología empleada en este estudio, además del repaso de la literatura esencial para los campos de estudios que han cimentado nuestras áreas de investigación (desde el africanismo, los estudios comunicacionales y cinematográficos, la educación o la filosofía política y social relativa a la interculturalidad), este trabajo se basa en las observaciones y experiencias que su autor ha recopilado a lo largo de más de doce años de trabajo práctico y académico

en áreas de los cines de África, tanto en España, como en Europa y África. Desde su participación anual en la organización del Festival de Cine Africano-FCAT, hasta la reflexión sobre numerosas iniciativas culturales que ha conocido en sus años de trabajo e investigación en Inglaterra, Italia, Holanda, Francia, Kenia, Sudáfrica, Senegal y en los campamentos de refugiados saharauis en Argelia, este artículo presenta, de forma directa o indirecta, algunos de los datos y conclusiones a los que el autor ha podido llegar en todos estos años de formación y de recopilación de conocimientos a través de las entrevistas con expertos, la observación participante y el análisis crítico de los textos y los eventos. De esta manera, podemos afirmar que, dado su carácter singular e interdisciplinario, este estudio ha empleado principalmente métodos propios de la antropología cultural, como son la etnografía a través de la observación participante, las entrevistas grabadas y las conversaciones con expertos. En cuanto a estos últimos dos métodos, queremos especificar que, con las entrevistas y las conversaciones grabadas, no sólo hemos interpelado a autores y realizadores africanos (conocidos principalmente en las varias ediciones del FCAT), sino incluso a expertos en el sector de la divulgación y exhibición cinematográfica africana mediante la organización de festivales y muestras especializadas. Así, entre otros, en nuestro trabajo de campo, entrevistamos a María Elena Cisneros Manrique, directora y fundadora del FCAT; Marion Berger, directora de programación del mismo evento; Olivier Barlet, reconocido crítico y fundador de la plataforma francófona de difusión de las artes africanas *Africultures*; Leonardo De Franceschi, profesor universitario, fundador del festival *CinemAfrica* en Roma (Italia) y autor en la homónima revista de información especializada; Lindiwe Dovey, profesora universitaria y fundadora, entre otros eventos, del Festival de Cine Africano de Cambridge (Reino Unido); Keyan Tomasselli, profesor universitario y promotor de proyectos de distribución cinematográfica alternativa desde la Universidad de KwaZulu Natal de Durban (Sudáfrica); Martin Mhando, profesor universitario y co-fundador del Festival de Cine Internacional de Zanzíbar (Tanzania); Pedro Pimenta, documentalista y fundador del Festival de Documentales “Dokanema” de Maputo (Mozambique); y, entre otros entrevistados, Ginalla Vocca, fundadora del “Med Film Fest” o Festival del Cine del Mediterráneo de Roma (Italia). En cuanto a los cineastas y profesionales del cine africano, podemos detallar que hemos realizado entrevistas

video- y audio-grabadas con los siguientes autores: Abderrahmane Sissako, cineasta mauritano-maliense; Agnes Nasozi Kamy, guionista ugandesa; François Verster, documentalista sudafricano; Newton Aduaka, realizador nigeriano; y Farah Hamed, actriz hispano-marroquí. Así, como veremos en este estudio, el diálogo sincrético entre las teorías, los análisis, el trabajo de campo y las entrevistas con expertos (Van Audenhove en Overbergh, 2014; Meuser, 2009, Shohatm 2002: 26) han constituido los métodos principales para la obtención de datos cualitativos inéditos y muy informativos para nuestro estudio interdisciplinario.

En este sentido, resulta también necesario matizar que hoy la observación analítica, como fruto de nuestra realidad interconectada, es siempre múltiple y fluida. Hoy no sólo recibimos estímulos informativos (y, por ende, de conocimiento) a través de un sinnúmero de canales y espacios comunicacionales, sino que incluso alcanzamos conclusiones por la unión de referentes culturales e informativos que no forman parte de un solo espacio de aprendizaje y conocimiento. Por este motivo consideramos esencial subrayar aquí la importancia del reconocimiento del *posicionamiento múltiple* y sincrético, no sólo en cuanto a la identidad del autor-investigador como agente que recibe múltiples estímulos de un entorno dinámico como es el de los medios de comunicación, sino incluso como forma de completar una investigación variada en sus referencias. Así, como observaremos en los siguientes capítulos, nuestras conclusiones serán el fruto del diálogo continuo entre diferentes elementos de conocimiento, como serán las teorías, la documentación histórica, las valoraciones de escritores tanto occidentales como africanos, la filmografía citada (africana y occidental), las noticias publicadas y conferencias atendidas, además de las impresiones personales o las imágenes publicitarias observadas en los eventos que nos interesa analizar. Como señalan Velasco y Díaz de Rada, “el investigador nunca trabaja sólo como investigador, trabaja también como vecino, como amigo, como desconocido, como hombre o mujer, como occidental, europeo, español [...] y con otros papeles que él se haya forjado o que le haya conferido el grupo que analiza y con el que convive” (en Bertrán Tarres, 2003: 8).

Por último, antes de entrar en los contenidos de este trabajo, resulta esencial detallar que el término “cine africano” se empleará aquí de forma integradora. A diferencia de lo que defiende el reconocido historiador y crítico francés Olivier Barlet, quien explica que sólo puede hablarse de “cines africanos” en plural dada la heterogeneidad del continente (Barlet, 1996), en este trabajo emplearemos el término “cine africano” de forma conscientemente inclusiva, reconociendo por un lado que en su singularidad se encierra la diversidad de todo lo africano y, por otro, que en el término “cine” se incluirán las formas más recientes de creación y producción digital que, más allá de las pantallas tradicionales de las salas cinematográficas, se crean, difunden y consumen hoy en día en los llamados nuevos medios (desde los más tradicionales televisores hasta los teléfonos inteligentes conectados a Internet). En este sentido, si bien entenderemos aquí el cine africano en su realidad continental y de la diáspora, resulta importante reconocer las palabras del profesor nigeriano Frank Ukadike, quien afirma que “el término ‘cine africano’ suele hacer referencia a la producción fílmica de los países del África subsahariana. Cuando se compara con otras cinematografías nacionales en el mundo, puede decirse que el cine africano es un fenómeno reciente, ya que en muchos países dentro de esta región el cine sólo empezó a materializarse después de las independencias en los años 1960”(Ukadike, 2013). Por este mismo motivo, el cine africano ha sido denominado también como “el último cine” dentro del panorama de la producción fílmica global (Taylor, 1987).

De la misma manera que hemos matizado nuestro uso del término “cine africano”, consciente de las diferencias de cada término, usaré en este estudio las palabras filme, película o video de forma casi indistinta, no sólo para referirme a cualquier formato de narración y producto audiovisual con los que solemos consumir el cine hoy, sino también para aportar una observación consciente de que la creación audiovisual africana suelen difundirse y promoverse en todos los formatos posibles y adecuados para sus limitados circuitos de distribución y exhibición.

Tras estas aclaraciones, podemos decir que, en el primer capítulo, nos dedicaremos a desglosar, en lo que nos concierne, los aspectos que caracterizan a las ideas de “cine” y de “África”. En este primer apartado sentaremos pues las bases para

nuestro estudio que, desde el reconocimiento del poder de los medios de comunicación como agentes educadores y constructores de nuestros imaginarios e identidades, nos permitirá distinguir las características que explican lo que solemos entender cuando apelamos el concepto del “cine” y de la idea de “África”.

En el segundo capítulo, dedicado a describir la evolución de los diferentes bloques de producción cinematográfica en África, nos centraremos en ofrecer un repaso de los principales hitos que definieron la historia de unos cines aún hoy ampliamente ignorados. Aportando numerosas referencias filmográficas y algunos comentarios sobre las mismas, con este capítulo se pretende contextualizar la aparición y la clasificación de los cines africanos, tanto para saber contextualizarlos en la historia reciente de nuestro mundo global, como para destacar los numerosos planteamientos político-sociales que impulsaron su crecimiento. En este apartado, no obstante, resulta importante indicar de antemano que el cine africano se vio fuertemente marcado por las estructuras creadas por el colonialismo europeo y por las luchas independentistas que se dieron en los diferentes grupos de países africanos de lengua inglesa, francesa o portuguesa. Estas distinciones han determinado que a menudo, en los recientes estudio de estas filmografías, se distinga entre el cine del África anglófona, francófona y lusófona. Por otra parte, aunque comparta su emergencia en las ideologías antiimperialistas reivindicadas en las primeras películas de algunos países norteafricanos (como veremos en los casos de Argelia o Túnez), cabe especificar aquí que la historia de los cines subsaharianos fue diferente a la de los países de la ribera mediterránea que, desde sus inicios y liderados claramente por la industria del cine egipcia, fueron demostrado una inclinación hacia modelos comerciales, una estructuración relativamente sólida en lo público y en lo privado, además de la confección y uso de un imaginario articulador de la identidad panarabista, más que panafricanista. Estos factores han provocado una dicotomía en los estudios de los cines de África entre los países al Norte y al Sur del Sahara, una distinción que a veces ha llevado a destacar las similitudes y en otras las diferencias del cine realizado por cineastas de ambas regiones. Por estos motivos, los apartados dedicados a reseñar la evolución de las cinematografías africanas seguirán dos estructuras paralelas. Por una parte, se buscará ofrecer un repaso por décadas, facilitando la comprensión de

la evolución en grandes bloques cronológicos hasta nuestros días. Por otro lado, enmarcadas en cada década de análisis, ofreceremos un resumen de lo esencial que ocurrió en cada cinematografía según sus bloques lingüísticos. En este sentido, separaremos entre el cine del África francófona, anglófona y lusófona, añadiendo en los apartados finales unos repastos breves también a las industrias de Sudáfrica y el Magreb dadas sus características excepcionales. Ofrecemos así esta clasificación reconociendo que se presenta útil sólo para personas ajenas al continente, pero que, al mismo tiempo, arriesga reproducir aquí una comprensión del orden continental bajo paradigmas eurocéntricos o coloniales (que, naturalmente, buscamos superar con nuestras visiones interculturales). No debe entenderse, por tanto, esta estructura sino como lo que es: un intento de aproximación a una realidad inabarcable, que esperamos quede invalidada por la propia investigación que acompaña este repaso teórico, por los propios contenidos de las películas mencionadas y por nuestras conclusiones finales acerca de un acercamiento intercultural ante la diversidad de nuestro mundo.

En el tercer capítulo, a modo de transición entre la historia y nuestro caso práctico de análisis, ofreceremos un breve repaso a los principales espacios en los que los cines de África han recibido cierta atención especializada y académica. A falta de un conocimiento general de estas cinematografías, en este capítulo empezamos por explicar la evolución de los estudios académicos que, principalmente a partir de los años noventa, han facilitado el conocimiento crítico esencialmente en el mundo anglófono y francófono. En este primer repaso cabe destacar la comprobación del escaso material bibliográfico existente en lengua castellana sobre estas cinematografías, lo que nos permite además demostrar el valor de un trabajo como este en el que esperamos poder aportar un primer manual de valoraciones históricas, críticas y teórico-prácticas acerca de la relevancia de los cines africanos en nuestro mundo global. Por otra parte, en este tercer capítulo analizaremos la importancia de la información periodística, de la crítica cinematográfica y, sobre todo, de los festivales de cine especializados para el reconocimiento y la divulgación de unos cines desfavorecidos por las estructuras cinematográficas dominantes.

En el capítulo cuarto, después de tantas valoraciones teóricas, analizaremos la evolución y las principales características que han definido al único festival que existe en España para la promoción de los cines que nos interesan: el Festival de Cine Africano FCAT. Desde diferentes ángulos de lecturas críticas, exploraremos en este apartado cómo el festival fue cambiando con los años, no sólo de sedes y de apoyos institucionales, sino incluso en sus discursos para (re)presentar África de forma distinta a los medios convencionales. Así, mediante varias entrevistas a autores invitados, observaremos el potencial de (re)educación y sensibilización que encierra un evento cultural tan especial como es un festival de cine africano, a la vez que presentaremos algunas de las contradicciones que pueden darse si se descuida la reflexión crítica ante la diversidad y el diálogo cultural.

Por último, en el quinto capítulo, con la finalidad de plantear aquí una reflexión para el uso práctico de todos los conocimientos presentados sobre los cines de África, nos adentraremos en la definición de la *interculturalidad*, a fin de comprender con detalle lo que significa realmente y cómo se manifiesta a través de los medios de comunicación. Así, observaremos que, al repensarla a través de los *textos*, los *pretextos* y los *contextos* de los cines de África que hemos estudiado, el proceso cambiante, y a veces confuso, de la *interculturalidad* puede ser comprendido e interiorizado con más facilidad, sobre todo cuando lo asociamos a la puesta en práctica de eventos culturales.

Tras todos estos repastos que nos aclararán (esperamos) las *interconexiones* que existen entre nuestro conocimiento de los cines de África y su relevancia para valorar la diversidad cultural en nuestro mundo contemporáneo, finalizaremos observando que de lo que se trata es de reconocer en el fondo, más allá de las etiquetas geográfica, el potencial del cine que nos une.

Me gusta usar el cine para que nos lleve de viaje [...], para hacer lo invisible visible, porque lo que hace es que amplía nuestros horizontes. El cine transforma nuestras percepciones, abre nuestras mentes y toca nuestros corazones. (Schwartzberg, 2014)

Como si estas palabras del cineasta neoyorquino Louis Schwartzberg hubiesen informado todas las experiencias y exploraciones que han conformado esta

investigación, esperamos que este estudio pueda ayudar a sus lector a valorar y difundir más y más el buen cine por lo que es: una experiencia casi mágica que rompe *fronteras*.

1. El cine y África: medios de comunicación, representaciones y estereotipos en la historia de todo un continente

El cine es un instrumento de comunicación de masas porque llega a todo el mundo y de comunicación social porque nos ayuda a conocer mejor nuestro entorno.

Martínez-Salanova Sánchez (2002: 123)

Antes de adentrarnos en el tema central de este estudio, es decir en las características que definen y distinguen a las cinematografías africanas y su relevancia para con nuestras sociedades de hoy, se hace necesario iniciar con una breve exploración de los conceptos que definen nuestro espacio de estudio: el cine y África. En este sentido, aunque puedan parecer referentes obvios, resulta importante contextualizar estos términos a fin de deconstruir su significado y comprender, en sus matices, las amplias esferas de conocimiento que suelen relacionarse con la historia y las prácticas del cine, y la idea de África en nuestro mundo contemporáneo.

1.1. El cine: un medio de comunicación poderoso para (re)presentar el mundo, crear estereotipos, sueños e ideologías, e (in)formar a los ciudadanos

Al hablar de “cine”, fácilmente, son muchas las ideas, actividades e, incluso, sensaciones que se nos vienen a la cabeza, ya que este concepto hace referencia a una infinidad de aspectos y elementos que han sido estudiados por diferentes disciplinas y áreas del conocimiento humano. Desde la óptica y la ingeniería de las comunicaciones, hasta la pedagogía, la antropología o la sociología, son varios los campos de estudio que se han acercado al fenómeno cinematográfico para explorar las técnicas audiovisuales que lo conforman o para explicar su impacto en los

individuos y en las sociedades. De hecho, tal y como escribe Miguel Fernández Labayen en su trabajo para resumir los diferentes acercamientos que han marcado la historia de las teorías de este medio de comunicación, “entretenimiento, arte, negocio o espectáculo son algunas de las palabras con las que se intenta definir el cine” (Fernández Labayen, 2008: 1).

Iniciando aquí por una primera aproximación semántica, la palabra “cine”, según lo definido en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), además de ser un acortamiento del vocablo “cinematógrafo”, hace referencia a dos campos de ideas: por un lado, como primera acepción, se denomina “cine” al “(1) local o sala donde como espectáculo se exhiben las películas cinematográficas”, mientras que, en su segunda acepción, el vocablo se relaciona con la “(2) técnica, [el] arte e industria de la cinematografía” (RAE, 2014). En este sentido, es fácil observar que este término hace referencia a múltiples campos y aspectos de la actividad cinematográfica, desde su vertiente económico-comercial (en cuanto que industria), hasta su faceta estética (en lo que respecta al denominado “séptimo arte”), pasando por su lado comunicacional (en tanto que espectáculo, manifestación cultural y lenguaje). Al mismo tiempo, podemos decir que el término “cine” hace referencia tanto al continente como al contenido, es decir, tanto al lugar (sala cinematográfica) como a la actividad creativa y discursiva de narrar y comunicar a través de las técnicas audiovisuales propias de la cinematografía.

Dicho de otro modo, todas estas actividades constituyen la idea de “cine” que, de forma general, puede asociarse con las prácticas, tanto técnicas como artísticas, de crear, captar y proyectar (sobre una pantalla) imágenes en movimiento. “Cine” es, por tanto, un término general, con el que se engloban numerosos aspectos de la actividad cinematográfica, sin olvidar que ésta ha evolucionado en el tiempo y con los cambios en las tecnologías de la información y comunicación (TICs) que la hacen posible.

No existe aquí la necesidad de profundizar sobre las diferencias terminológicas que definen el ejercicio del cine, como tampoco forma parte de este estudio la especificación de la evolución histórica de esta tecnología comunicativa que, desde

su aparición en Europa a finales del siglo XIX, ha sido tan influyente e instrumental en la difusión de mensajes colectivos y en la creación de identidades culturales, valores sociales, ideologías hegemónicas o de lo que Michael Foucault llamaría “el discurso” (Checa y Olmos, 2008: 126). De la misma forma, no resulta pertinente profundizar aquí en la descripción de las principales líneas estéticas o teóricas que han marcado la historia del séptimo arte en Occidente o en los factores que definen el sistema productivo de esta industria cultural. No obstante, si bien su invento y desarrollo queda muy marcado por el uso comercial y propagandístico que le dieron los países occidentales a principios del siglo XX, sí resulta importante subrayar aquí que el cine representa un poderoso medio de comunicación social, con el que se escribe, describe y construye la realidad, a la vez que se alcanzan grandes audiencias mediante la reproducción de sus contenidos (películas o filmes) en diferentes soportes mediáticos.

Mucho más que entretenimiento: cine y medios de comunicación como elementos (re)productores de la realidad y (con)formadores de la cultura

Desde su invención, el cine suele observarse, generalmente, como una producción cultural para el entretenimiento, el espectáculo y la información de públicos masivos. No obstante, su desarrollo, su alcance y su creciente producción a escala global nos permiten comprender que el cine significa mucho más que una forma de inocua distracción o simple difusión de historias a través de textos audiovisuales. Para comprender su alcance social y educativo es importante recordar que el cine es un poderoso medio de comunicación y, como tal, influencia nuestra forma de conocer y comprender el mundo, o mejor dicho, los mundos en los que vivimos.

Tal y como explican Margarita Córdoba y Julio Cabero en su trabajo sobre cine y diversidad social (2009), “como el resto de medios de comunicación, el cine es producto de la sociedad en la que vivimos y es reflejo de esa misma sociedad. Narra historias surgidas de la propia vida y las muestra a un público que se deja seducir por su formato en imágenes llenas de vida” (Córdoba Pérez, 2009: 16). Esta explicación breve y algo metafórica nos adentra en el campo de este estudio,

al recordarnos que el cine es, a la vez, parte y reflejo de la realidad social, por el que sus “imágenes llenas de vida”, llenas de matices, sombras, potencialidades y limitaciones, nunca son inocentes ante la mirada del espectador.

En esta misma línea, de hecho, las reflexiones de Gérard Imbert resultan muy significativas. Aunque el trabajo de este autor se centra en un análisis de la representación de la violencia en el cine, sus premisas sobre el valor y el impacto que pueden tener las representaciones cinematográficas sobre la forma de proyectar y construir la realidad, resultan muy esclarecedoras. Según este autor, más allá de ser un “documento social que nos informa sobre la realidad social, el cine es hoy una extraordinaria caja de resonancia, no sólo de lo que está pasando en el mundo – lo que *se ve* – sino de lo que *no se ve*, la parte invisible, inconfesable y, en ocasiones, maldita de la realidad social” (en Camarero, 2002: 89). En este sentido, el autor define el cine como un “indicador socio-simbólico”, que no solo informa sobre lo que sucede en el mundo, sino también sobre el inconsciente colectivo y su relación con lo que se conoce como el imaginario social. El autor entiende, de hecho, el imaginario social como aquel conjunto de conocimientos o imágenes mentales con las que conocemos y nos relacionamos con el mundo exterior. Así Camarero detalla que el “imaginario social” o colectivo hace referencia a “un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene –y se construye- del mundo, del otro y de sí mismo” (en Camarero, 2002: 89).

El cine se convierte así en un juego simbólico de cajas chinas, “una *representación de representaciones*” que repercute también en sus efectos (Camarero, 2002: 89). En este sentido, Imbert explica así que el cine puede observarse como poseedor de dos funciones: una *reproductiva*, al entender el cine como reflejo de la sociedad y de sus gustos; y otra *productora* de la realidad, ya que el cine promueve al mismo tiempo la construcción de la realidad, “a través de la conformación de imaginarios colectivos, creando universos de referencia (pauta de comportamiento, modelos estéticos, modas, etc.), moldeando el sentir social, alimentando y exacerbando las representaciones colectivas [...]”. Por otro lado, cuando se apela a su función productora de realidad, puede decirse que “el cine es así productor de una realidad

imaginada / imaginaria, [...], pasada por el filtro de las fantasías colectivas y, en un proceso interactivo, la reenvía al sujeto que, a su vez, se nutre de este material, lo retroalimenta” (Camarero, 2002: 89-90). El cine presenta y representa la realidad, a la vez que la reproduce y produce. En el acto de reproducir la realidad, el cine influye incluso en la producción de la misma.

Con estas reflexiones podemos comprender con mucha facilidad cómo el cine es un poderoso medio que *re-produce* (es decir, que produce y reproduce a la vez) la realidad, ya que, gracias a sus *re-presentaciones* del mundo que nos rodea (presentaciones mediatizadas y, a la vez, reconstrucciones audiovisuales de la realidad exterior), nos permite obtener, construir en nuestras mentes, una serie de ideas sobre el mundo y las relaciones que lo conforman (imaginarios, estereotipos, etc.), con las que, a su vez, solemos *con-formar* (formamos y conformamos) nuestra manera de comprender el mundo en el que vivimos. En pocas palabras, podemos decir que el cine re-produce la realidad y nos con-forma como sujetos en el mundo en el que vivimos.

Si bien puede resultar simple aquí su descripción, este poder que encierra el cine (como es el caso en general para el resto de los medios de comunicación social) conlleva otro nivel de complejidad cuando pensamos, además, que toda representación que recibimos sobre el mundo no repercute sólo sobre lo que conocemos del mundo, sino también sobre cómo conocemos e interpretamos el mundo que incluso no podemos conocer a partir de nuestra propia experiencia personal, física o tangible. En este sentido, el cine, como los medios de comunicación social, repercute en nuestra forma de entender el entorno que nos rodea, incluso sobre aquello que no vivimos en persona, además de estructurar nuestra posición en la sociedad (nuestra identidad) y nuestros valores sobre la vida en general (nuestra ética). Podemos decir, en otras palabras, que el cine es un elemento más que nos aporta cultura (con su propia “est/ética”), entendida en su sentido más amplio, como esa “totalidad de aspectos espirituales, intelectuales, materiales y emocionales [que conforman] una sociedad o un grupo social. Esto no solamente abarca el arte y la literatura, sino también las formas de vivir, los derechos fundamentales del ser humano, sistemas de valores, tradiciones y

creencias." (UNESCO, 1982) Tal y como nos recuerda Imbert, citando a su vez los postulados del filósofo y semiólogo francés Roland Barthes:

El cine es indudablemente, de todos los discursos sociales, conjuntamente con la televisión, el que mejor recoge el imaginario colectivo, lo condensa, le da forma narrativa y lo inscribe en la cultura cotidiana. En eso cumple una función ritual consistente en plasmar en imágenes *la doxa*, como decía Barthes: las ideas, obsesiones y estereotipos que remiten a los grandes mitos colectivos o, en dimensión más trivial, a las pequeñas mitologías de todos los días. Y lo hace al modo espectacular, dándole la máxima visibilidad al inconsciente colectivo, a las pulsaciones más secretas. (en Camarero, 2002: 92)

Sin entrar aquí en las distinciones que han delimitado los conceptos de alta y baja cultura en la historia de los ciencias sociales y de las humanidades³, la definición que realiza Edgar Morin acerca de la idea de cultura y de su relación con los medios de comunicación de masas resulta clarificadora y, además, muy útil para pensar en el potencial que encierra cualquier representación mediática sobre aquellos mundos, sociedades y pueblos que no podemos conocer de primera mano: la cultura es “una suerte de sistema neurovegetativo que riega, a través de sus canales, la vida real con lo imaginario y lo imaginario con la vida real” (Carrera, 2008: 221).

Antes de continuar, no obstante, resulta importante mencionar que esta conceptualizaciones de Morin, como las de Ibert, no fueron, en absoluto, las primeras en definir la interrelación existente entre los medios de comunicación social y la construcción de imaginarios que repercuten en la vida real. Uno de los primeros representantes de la primera ola de teorizaciones sobre los medios de comunicación de masas fue el estadounidense Walter Lippmann que, aún desde sus estudios sobre la prensa escrita en los años veinte (entendido como uno de los medios de comunicación de masas más influyente en sus tiempo) y recordando incluso los postulados del Mito de la Caverna de Platón (tan relevantes para este tema), escribía: “El mundo exterior y las imágenes en nuestras cabezas”. Así abría

³ Hay mucho escrito y teorizado sobre las diferencias entre “alta” y “baja” cultura generada por los medios de comunicación con la modernidad. Para un repaso claro y conciso, es aconsejable el libro de Pilar Carrera (2008), *Teoría de la comunicación mediática* (más señas en la bibliografía).

este teórico, periodista y filósofo su valoración sobre el potencial de los medios, como proveedores de “imágenes mentales” (o representaciones), además de instrumentos con un enorme potencial político, dado que influyen significativamente en la ingeniería social: “La única impresión que alguien puede tener sobre un evento que no ha experimentado es la que procura la imagen mental de dicho evento” (Lippmann, 1922: 9; en Carrera, 2008: 143). Lippmann denominaba ya en los años veinte “pseudoambiente” a ese contexto de conocimientos “en el que se sitúan esas representaciones o imágenes *mediadas* del mundo tal como las proveen los medios de comunicación de masas”. Según el autor, el pseudoambiente no representaba el opuesto del “ambiente” (es decir, del directo), sino que implica un espacio de continuidad ya que donde no alcanza el ambiente se interpone un pseudoambiente, que provoca respuestas que afectan tanto a la realidad (ambiente) como al imaginario (pseudoambiente): “Las consecuencias, si son acciones, operan no en el pseudo-ambiente dónde la conducta es estimulada, sino en el ambiente real donde la acción tiene lugar” (Lippmann, 1922: 10, en Carrera, 2008: 143-144).

Lippmann ya nos hablaba de este modo, incluso en fechas anteriores al auge del cine, de la televisión y de los muchos otros medios de comunicación masivos que les siguieron, del poder de las imágenes mentales y de su repercusión sobre la sociedad. Se trata pues del poder de las representaciones, es decir, de la ficción mediática (que no consideraba como una mentira), entendida como una representación y recreación del entorno hecha por el hombre, desde ángulos, posicionamientos e intereses subjetivos, que repercuten tanto en nuestra opinión (pública), como en nuestra forma de comprender el mundo (Carrera, 2008: 144). El pseudoambiente de Lippmann, construido a base de imágenes o representaciones ficcionales derivadas del mundo real, es lo que podríamos entender como “el imaginario” (colectivo), un concepto ya revisado pero de extrema importancia para nuestro tema, ya que nos permitirá entender cómo se han difundido ciertas ideas, conceptos, prejuicios y valores sobre ámbitos y realidades que, como sociedad europea-occidental, no conocemos de primera mano (como son las realidades al Sur del Estrecho de Gibraltar). Como predicaba el propio Lippmann, además, el imaginario (colectivo), efectivamente, no revierte

sobre la idea imaginada, sino sobre lo real, ese vasto e inabarcable mundo que sería imposible de representar y conocer en su totalidad. Por este motivo, Lippmann considera que es normal que tengamos que simplificar el mundo para poder manejarlo y comprenderlo, lo que siempre ha dado lugar a la aparición de estereotipos o simplificaciones visuales de lo que no podemos abarcar de forma directa: “Para atravesar el mundo el hombre tiene que tener mapas del mundo”(Lippmann, 1922: 17; en Carrera, 2008: 144).

En resumen, el cine, como medio de comunicación masiva que es, nos permite representar el mundo e informarnos. El cine nos ofrece conocimiento, incluso sobre el mundo y las realidades que desconocemos, conformando nuestra imaginación, nuestros imaginarios y fomentando la creación de referentes (y estereotipos) sobre aquellos espacios que habitamos, desconocemos o con los que fantaseamos. En otras palabras, toda representación cinematográfica, al igual que toda representación mediática en general, más allá de ser un mero documento social que nos informa acerca de lo exterior, constituye también un acto de construcción de significado sobre el entorno, es decir, un proceso por el que otorgamos valor y sentido a los elementos de nuestro mundo (tanto los visibles como los invisibles), llegando a intervenir en la definición de nuestras ideologías, de nuestros sueños y de nuestra cultura.

Más allá de las representaciones del mundo: el cine como creador de estereotipos, sueños e ideologías

Hasta aquí hemos visto cómo el cine, entendido de forma amplia y abarcando incluso otros formatos contemporáneos de producción audiovisual, representa una poderosa herramienta de comunicación, conocimiento y formación, con la que se construyen imaginarios y referentes sobre el mundo exterior. En este sentido, podemos recapitular diciendo que el cine (re)presenta y (re)produce la realidad, ofreciéndonos unos *textos* audiovisuales que nos hablan de la sociedad, que parten de la sociedad, que son reflejo de la misma, y que, a la vez, repercuten sobre cómo nos movemos en la misma. Al mismo tiempo, podemos decir que, al

(re)presentarnos realidades que no conocemos de primera mano, el cine nos informa también sobre el mundo, construyendo significados o mapas mentales sobre aquellos espacios y realidades que no hemos experimentado directa o personalmente. Así es cómo, de hecho, el cine puede influir en la creación de estereotipos y de sueños, de simplificaciones generalizadas, mitos y de fantasías. Pero veamos, por partes, qué representan cada uno de estos elementos.

Cuando no poseemos una experiencia directa y personal acerca de una realidad, sea ésta un lugar, una cosa, un animal o una persona, los medios de comunicación, como el cine, se convierten en las principales fuentes de información acerca de ese objeto o sujeto del que tan poco o nada sabemos. Por este motivo, las descripciones y visualizaciones que cualquier medio de comunicación social nos facilita constituyen *representaciones*, como hemos visto, sobre las que confiamos para construirnos una imagen mental de lo que no conocemos directa o íntimamente. En este sentido, tal y como nos recuerda Helsby, “los medios nos aportan un paradigma con el que ver el mundo mediado” (Helsby, 2005: 6). En este proceso, los mensajes mediáticos pueden reforzar nuestras creencias y nuestro conocimiento, especialmente cuando estos conllevan además una repetición constante de algunas imágenes. Así los medios de comunicación se convierten en una de las principales fuentes para la creación de estereotipos.

El término “estereotipo” hace referencia, según la Real Academia Española, a: (1) la “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable” o (2) a la “plancha utilizada en estereotipia” (RAE, 2016b). Según el Diccionario de Oxford, la explicación de este mismo término representa mejor los rasgos de reduccionismo que implica. Así encontramos que “*stereotype*” (estereotipo en inglés) significa: (1) “una idea preconcebida y muy simplificada de las características que distinguen a una persona o a una cosa”, y (2) “una plancha de imprenta hecha de piezas móviles o una plancha original” (Oxford Dictionaries, 2016)⁴. Observando estas cuatro definiciones, vemos que el concepto hace referencia siempre a una imagen, a una reproducción parcial para transmitir un

⁴ Traducción del texto orinal realizado por el autor.

significado sobre el elemento original que, de forma compartida, es aceptada por una sociedad. No obstante, a diferencia de las creencias populares, los estereotipos no connotan siempre aspectos negativos, ya que a menudo son usados simplemente como símbolos representacionales o ideológicos para entender rápidamente de qué clase de objeto o sujeto estamos hablando. Tal y como explica Helsby con palabras muy simples, “los estereotipos representan también atajos para significados cotidianos como ‘estudiante’ o ‘profesor’” (2005: 21). Paralelo a estas definiciones, no obstante, cabe mencionar que, en el campo de estudios en el que nos movemos, el término “estereotipo” suele comprenderse de la siguiente forma:

Los investigadores de los medios utilizan este término [estereotipo] para significar: una imagen acuñada o estándar sobre un grupo de gente resultado de una selección de unos pocos símbolos entre un elevado número de posibilidades para representar el grupo. La elección de los símbolos es importante porque implica establecer un juicio de valor. (Quin, 1997: 140)

A partir de esta última definición, podemos entrever, como veremos en profundidad a continuación, que de algo tan complejo como es África y sus sociedades, por ejemplo, solemos reconocer únicamente algunas imágenes acuñadas que, con unos pocos símbolos mayoritariamente negativos, suelen representar el todo en nuestros imaginarios. Así hablamos de estereotipos, a la vez que de los sueños que las narraciones cinematográficas, como las literarias, crean en nuestras mentes a base de fantasías y discursos verosímiles como los de las experiencias oníricas.

En este sentido, cabe explicar que, dando continuidad a las primerísimas metáforas del propio Mito de la Caverna de Platón, el cine ha sido ampliamente estudiado también como forma representacional y discursiva que no sólo nos habla de la realidad exterior, sino incluso de lo onírico, lo imaginario y de lo subconsciente, en línea sobre todo con los planteamientos modernistas del psicoanálisis de Freud (Power, 2013: 730). Si bien no es asunto de este estudio profundizar aquí en la relación que pueda existir entre el cine y lo subconsciente, sí resulta esencial

subrayar que la experiencia cinematográfica mantiene un vínculo muy estrecho con la experiencia onírica, tanto en cuanto a sus formas (juego de imágenes verosímiles que dan forma a realidades fantásticas), como a sus contenidos (representación visual de espacios, realidades y lugares que soñamos o deseamos alcanzar).

De este modo, a través de sus *textos*, de imágenes mediadas, de sus representaciones fílmicas, podemos decir que el cine (como lo fue la literatura para audiencias ilustradas y alfabetizadas antes de la aparición de los medios de comunicación de masas) constituye un medio de comunicación con el que no sólo nos in-formamos sobre el mundo que nos rodea, sino con el que incluso soñamos e imaginamos experimentar realidades fantásticas o a las que no tenemos acceso. Como en una verdadera experiencia onírica, cuando vemos una película de aventuras en paisajes lejanos (por ejemplo, cualquiera de las películas del famoso explorador *Indiana Jones*), un filme de ciencia ficción que nos lleva a visualizar cómo sería la vida en el espacio o cualquiera de las varias películas escapistas que nos suelen enseñar el estilo de vida que acostumbran tener personas pudientes o famosas, experimentamos vivencias imaginarias con las que damos forma a nuestras fantasías, a nuestros deseos, nuestros sueños y anhelos, o a nuestras peores pesadillas. Tal y como decía el reconocido cineasta italiano Federico Fellini, “el cine es una especie de sueño público en el que cada uno aprehende y retiene los ecos que le son propios, que le pertenecen, y de los cuales el artista ha sido una caja de resonancia. De otro modo, el arte no hablaría ya a nadie” (Fellini en Rondi, 1983: 69).

De este mismo modo, el cine no sólo constituye así lo que conocemos como “la fábrica de sueños”, sino que conforma además ideologías, ya que nos ofrece un sistema de representaciones (imágenes e imaginarios) con las que podemos identificarnos o afiliarnos según nuestra orientación, nuestros deseos, nuestros gustos y miedos. En este último sentido, podríamos decir pues que el cine nos informa a la vez que nos (trans)forma nuestras identidades, y nos (con)forma como individuos y sujetos. Si estas ultimísimas ideas las relacionamos, como veremos al final, con nuevos proyectos sociales o planteamientos políticos para

nuestro mundo actual y en democracia, podemos afirmar que el cine, además, nos (in/con)forma como ciudadanos.

Según recoge Glora Camarero en su edición académica sobre cine e ideologías, *La Mirada que habla* (2002), resulta relevante incluir aquí esta reflexión, basada en las aportaciones del filósofo Louis Althusser, que nos habla de la proximidad que existe entre la creación cinematográfica, los sueños y la construcción de ideologías.

Si la ideología, según Althusser, está ligada básicamente a la representación como “sistema de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos) que existen y cumplen un papel en una sociedad concreta”, el cine contiene en sí mismo la finalidad ideológica, sea cual sea el género cinematográfico. [...] Las imágenes no son inocentes. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva imágenes que constituyen la ideología. A la vez, recoge los deseos, los anhelos, los imaginarios de las gentes. (Camarero, 2002: 5)

Con este repaso teórico hemos podido observar, en pocas palabras, como el cine representa un medio de comunicación poderoso para la creación de imágenes e imaginarios que no sólo nos informan y nos entretienen, sino que construyen nuestro conocimiento y percepción, además de nuestras fantasías y sueños, sobre el mundo en el que vivimos. El cine se convierte así en una herramienta muy importante, como otras formas culturales y discursivas, para identificarnos, compartir conocimientos y visiones sobre el mundo y la vida. En otras palabras, el cine interviene incluso en la formación de nuestras identidades individuales, culturales y colectivas. De esta manera, antes de adentrarnos en teorizar acerca de la idea de África, veamos a continuación tres aspectos esenciales que, a partir de ángulos prácticos distintos, nos hablan de los usos y funciones que el cine posee como medio de comunicación social y masivo. Estos acercamientos específicos al fenómeno cinematográfico nos ayudarán a entender la relación que existe además, tanto dentro como fuera de África, para observar los cines africanos como creadores de comunidades e identidades culturales, además de promover otros (contra)discursos y formas de (re)educar a la sociedad.

1.1.1. El cine como medio creador de comunidades (imaginadas) y de identidad

Como hemos visto hasta aquí, son numerosos los estudios sobre el cine que abordan cómo este medio de comunicación influye tanto en la construcción de la realidad, como en la interpretación de la misma. A través de sus mensajes masivos, el cine difunde discursos y referentes compartidos que no sólo influyen sobre cómo percibimos el mundo, sino incluso sobre cómo se perciben las audiencias a sí mismas.

En este sentido, resulta importante iniciar observando que el cine, desde su nacimiento (como veremos en el siguiente capítulo), fue considerado como un elemento clave para la construcción de las “identidades nacionales e imperiales” en el mundo occidental (Shohat, 2002: 116). Estas observaciones deben contextualizarse haciendo mención a las importantes teorías de Benedict Richard O'Gorman Anderson acerca de cómo, en el período moderno europeo, las identidades nacionales fueron esencialmente construidas a través de los medios de comunicación de masas en un momento histórico de auge para con la estandarización de las lenguas europeas y de un “capitalismo de imprenta”, basado en la difusión de informaciones y mensajes comunes a las masas a través de la prensa primero, para continuar con la radio, el cine y la televisión más adelante. Así se observa cómo los medios de comunicación fueron claves en la construcción de narrativas compartidas simultáneamente en el espacio y en el tiempo, desde las que las oligarquías de poder económico y político de los países e imperios europeo-occidentales supieron difundir valores y prácticas culturales compartidas, a fin de generar los sentimientos de pertenencia de los pueblos hacia las nuevas naciones e imperios modernos. Si bien estas observaciones de Anderson resultan útiles para reflexionar sobre el poder de los medios y su repercusión en la creación de los nacionalismos, estos postulados destacan significativamente en las ciencias políticas y de la comunicación por recordarnos que numerosas comunidades, como las naciones mismas, no son más que constructos sociales fruto de los referentes culturales compartidos a través de los medios de comunicación social. En palabras de Anderson, las naciones, como otros colectivos, no son más que “comunidades imaginadas” por personas que se perciben a sí mismas como parte del mismo

grupo, principalmente gracias al poder de los medios de comunicación, entre los que encontramos naturalmente el cine (Anderson, 2006).

De esta manera, aunque sea de forma resumida, podemos reconocer aquí cómo el cine representa un medio poderoso para la creación de “comunidades imaginadas”, es decir, de grupos que no sólo comparten códigos y referentes culturales (más allá de lo nacional), sino que llegan a identificarse con los valores y características proyectados acerca de dicho colectivo. Tal y como añade Córdoba Pérez, “el cine, dentro de los medios de comunicación, es uno de los elementos más influyentes de nuestra cultura actual. Ofrece modelos, cambia actitudes, enseña estilos de vida...” (2009: 16), además de definir los sentimientos de pertenencia cultural y nuestras identidades.

1.1.2. El cine como poderoso instrumento político (al servicio del poder): propaganda, hegemonía y *soft-power*

Si hasta aquí hemos podido repasar cómo el cine, con sus representaciones, tiene un impacto tanto sobre nuestra percepción del mundo como sobre nosotros mismos, es importante recordar también aquí cómo estos aspectos tan poderosos del medio cinematográfico han jugado un papel esencial en la difusión, e incluso imposición, de ideales e ideologías políticos.

Como veremos en el siguiente capítulo, dedicado al repaso de la historia de los cines de África, el cinematógrafo representó desde su invención una herramienta clave para la difusión de los ideales colonialistas, tanto dentro como fuera del continente. Estas experiencias, como aquellas de muchos otros casos en los que el cine se manipulaba, censuraba y controlaba para con fines propagandísticos de los gobiernos occidentales en las primeras décadas del siglo XX (baste con pensar en lo representativo que fue en estas líneas el cine fascista y nazi en Italia, España o Alemania), nos hablan claramente del componente político que siempre ha existido detrás de cualquier producción fílmica. Otros ejemplos de un cine político y militante los encontramos en los movimientos creativos socialistas y de resistencia

que, como veremos también en el siguiente capítulo, buscaban, sobre todo a partir del final de la II Guerra Mundial y en los años sesenta, contrarrestar los discursos hegemónicos de los intereses norteamericanos difundidos a través del cine de Hollywood. En esta línea, de hecho, se distinguen movimientos cinematográficos de importante calado político como fueron el Neorrealismo italiano, el Realismo soviético o el denominado Tercer Cine, además de los trabajos independientes de muchos cineastas críticos (Trenzado Romero, 2000: 62-66).

Si bien no corresponde a este apartado hacer un repaso de todos los movimientos cinematográficos abiertamente políticos y críticos con los sistemas dominantes, sí resulta conveniente recordar que, como todo medio de comunicación masiva, el cine ha sido siempre empleado por los poderes para influenciar a las masas y promover los intereses e ideales políticos necesarios para su supervivencia y expansión. Estas ideas hacen referencia directa al concepto de la “hegemonía”, una idea que ha ocupado una posición central en muchos de los debates teóricos y políticos contemporáneos acerca de la importancia de la cultura, entendida para nosotros aquí en su sentido más amplio, como elemento condensador y difusor de las ideologías dominantes.

Al hablar de “hegemonía” es necesario destacar que este concepto tomó relevancia con los trabajos marxistas del teórico italiano Antonio Gramsci, a partir principalmente de su obra *Cuadernos de la cárcel* (Kanoussi, 2000). Superando los análisis predominantemente economicistas existentes hasta la fecha, en este trabajo Gramsci consiguió reunir una serie de herramientas conceptuales importantísimas para analizar el papel de la cultura en el ejercicio del dominio que unas clases ejercen sobre otras. En este sentido, el propio Gramsci llegó a concluir que “para poder ejercer el liderazgo político o hegemonía, uno no debe contar solamente con el poder y la fuerza material del gobierno, sino también con la aceptación más o menos voluntaria de los sujetos dominados, aceptación que aparece crucialmente mediada por las formas culturales de interacción entre dominados y dominadores” (Gramsci en Szurmuk, 2009: 124). Es justamente en esta “interacción entre dominados y dominadores”, entre receptores y emisores, entre escuchantes y hablantes, dónde hallamos el papel de los medios de

comunicación en general, y del cine en particular, para entender y analizar lo que significa la hegemonía (gramsciana) en nuestras sociedades. En efecto, además, según el propio Gramsci, la hegemonía representa un ejercicio en constante evolución, en proceso, por el que los valores y la visión del mundo de los grupos dominantes se convierten en una especie de “sentido común” asimilado y compartido por los colectivos o clases dominadas. Así, en este continuo proceso de creación o producción del poder hegemónico, los grupos dominados o “subalternos”, según la terminología propia de Gramsci, terminan incluso aceptando la práctica del poder ejercido por los dominantes, ya que éste se halla ejercido a través de un conjunto complejo de procesos de dominación que se apropian y retroalimentan a través de la educación, la religión y la cultura masiva (Szurmuk, 2009: 124-126).

Si el concepto de la hegemonía gramsciana nos ayuda a comprender aquí cómo la cultura popular (a través de medios de comunicación de masas como el propio cine) representa un espacio en el que los poderes económicos y políticos han ejercido su control sobre la sociedad, resulta importante distinguir también la idea del “discurso” (hegemónico), que tanto influenció en los estudios culturales en las últimas décadas. Estudiado por varios autores desde la lingüística hasta la comunicación política, el “discurso” representa una práctica analítica interdisciplinaria y con múltiples sentidos: “un evento, una práctica social, un sistema de representaciones y un acceso al conocimiento” (Szurmuk, 2009: 89). De los principales autores en hablarnos de la importancia del “discurso” fue el filósofo francés Michael Foucault, según el cual este elemento constituye un orden con el que el poder se legitima y con el que se institucionaliza en el saber (Foucault, 1999). Según Foucault, el discurso engloba las múltiples prácticas y formaciones discursivas (*textos*) con las que, en determinados periodos históricos o culturales (*contextos*), se crea conocimiento y “verdad”, para así ejercer el poder y el control sobre las conductas (Szurmuk, 2009: 89-90).

De esta forma, podemos observar que el cine no sólo constituye un medio de comunicación para la difusión de imágenes e historias, sino que representa un vehículo esencial para la difusión de los discursos hegemónicos con los que los

poderes se sustentan. Es en esta lectura donde se fundamenta el componente político de toda producción cultural, recordándonos así que, como tal, toda película, al igual que todo evento cinematográfico, constituye un acto discursivo analizable en relación a muchas otras prácticas que pueden reforzar o contrarrestar el orden hegemónico dominante. De hecho, esto último es algo que ha influenciado no sólo el panorama teórico, sino incluso la práctica de las propias relaciones internacionales cuando pensamos, por ejemplo, en el uso que se ha hecho del cine en el ámbito de la diplomacia pública y cultural.

Aunque presenta una clara orientación para con los públicos norteamericanos, el artículo de Christopher Dodd resulta interesante en este punto no sólo para comprender la importancia del cine y de la televisión estadounidenses como una de las más poderosas herramientas de diplomacia pública internacional de nuestros tiempos, sino para observar cómo los medios de comunicación audiovisual se han convertido en un instrumento esencial de lo que hace poco más de una década Joseph Nye bautizaba como el *“soft-power”* o “poder blando” (Nye, 2004). Este concepto propio de las relaciones internacionales (también conocido como “poder suave”), definido en oposición al del “poder duro” (es decir, el de los poderes militares y económicos de una nación), hace referencia “a la capacidad de conseguir que los demás hagan lo que uno quiere sin recurrir a la represión o al dinero” (Nye, 2014). En este sentido, el autor Christopher Dobb nos explica que, al igual que el cine de Hollywood ha servido para difundir la cultura estadounidense por todo el mundo, “las películas y la televisión extranjeras tienen el poder de dilucidar a las audiencias americanas sobre la vida más allá de nuestras fronteras” (Dodd, 2016: 23). Esto es el caso, naturalmente, no sólo para los espectadores norteamericanos, sino también para las audiencias generales de Europa, España o Andalucía que, acostumbradas a consumir productos audiovisuales locales y occidentales, muy raras veces se asoman a descubrir *otras* culturas a través de *otros* cines.

Reconociendo estos factores, en los siguientes capítulos podremos profundizar con más atención crítica sobre la historia, las características y los aspectos que han definido a los cines del continente africano. Esto nos permitirá hablar de lo poco

que conocemos a nuestros vecinos africanos, pero también de lo mucho que ignoramos cómo los filmes provenientes de industrias audiovisuales de otras regiones del mundo pueden ser hoy, más que nunca, una herramienta importante para fomentar *otras* formas de mirar al mundo interconectado, *otras* relaciones sociales, internacionales (e interculturales), destinadas a facilitar otro modelo posible para la convivencia pacífica entre culturas y para la construcción de una ciudadanía democrática y global.

1.1.3. El cine como poderosa herramienta pedagógica (para una educación crítica y en valores)

Hasta aquí hemos analizado brevemente las relaciones que existen entre el cine y la definición de la realidad, de las fantasías, de las identidades, además de los discursos hegemónicos y políticos. En todas estas facetas del cine hemos observado así que este medio de comunicación se convierte en un instrumento esencial para el conocimiento y, por tanto, para la enseñanza y el aprendizaje de aspectos nuevos. En otras palabras, el cine representa así un medio de comunicación importante que, en su variedad de contenidos, es portador de experiencias y enseñanzas diferentes, accesibles para la inmensa mayoría de los públicos (incluso analfabetas), con las que aprendemos a complementar nuestros conocimientos sobre el mundo y sobre la vida. Tal y como explica Córdoba Pérez,

El cine nos enseña a aprender no sólo de nuestras propias experiencias compartidas con los personajes de la pantalla, sino de otras muchas experiencias que posiblemente nunca tendremos el tiempo, no en muchos casos el deseo, de experimentar. Y se convierte así en una herramienta válida que nos ayuda en nuestra formación personal y nos enseña a vivir. (Córdoba Pérez, 2009: 25)

Siguiendo las observaciones de María Luisa Alonso y Mari Carmen Pereira, el cine se convierte así en un elemento esencial en nuestras sociedades contemporáneas, ya que, entendido como producción audiovisual que lo abarca todo, representa una forma de conocimiento y aprendizaje muy poderosa, con la que se debería “enseñar con, por y desde el cine”: “el cine nos ayuda a observar viendo y

sintiendo, enriquece nuestros pensamientos y sentimientos, nos hace críticos y sensitivamente abiertos al lenguaje global, nos capacita para embellecer y dar sentido a nuestras experiencias vitales” (Alonso, 2000: 129).

El cine encierra pues, además de aspectos creativos y recreativos, un valiosísimo poder sociocultural y formador que resulta muy importante para el desarrollo no sólo de las identidades de los públicos, sino incluso de la propia personalidad de cada espectador. En este sentido, el cine debe entenderse también como un medio-recurso para la educación, con el que es posible educar y formar no sólo en conocimientos teóricos, sino incluso en valores, actitudes, comportamientos y habilidades tan diversas como son la capacidad de observación, de análisis, de reflexión y juicio crítico, tan esenciales para el mundo contemporáneo en el que vivimos. El cine nos enseña a dialogar con las experiencias, nos descubre ante los demás y facilita el conocimiento mutuo, ya que nos abre ventanas o nuevos horizontes tanto acerca de nosotros mismos como hacia los otros. Todo esto es lo que puede encerrar un simple filme, que en sí mismo puede representar una obra de arte, transmisora de conocimientos, sensaciones y experiencias que trascienden lo verbal para influir en nuestros valores y comportamientos.

Cada película nos cuenta una historia llena de emociones, que despierta en nosotros una multitud de sentimientos. Se pone en marcha nuestra propia fantasía y de la mano de ésta, nuestra personal escala de valores. De alguna manera, suma a nuestras experiencias otras, que de otra forma posiblemente nunca las hubiéramos vivido. Nos transporta a otros momentos, espacios, modos de entender la vida y comunidades sociales diferentes con otros valores morales. De esta forma el cine aparece como uno de los espectáculos de mayor impacto a escala mundial de la que casi cualquier persona puede participar. (Córdoba Pérez, 2009:26)

Por todos estos motivos, como veremos a continuación al profundizar en la idea de África, sus cines y nuestra relación con esa otredad que representan a menudo los discursos sobre lo africano, el cine se convierte en un medio-recurso primordial para complementar nuestros modelos educativos, tanto formales como informales, para con otras maneras de aprender a vivir en el mundo globalizado en el que vivimos actualmente. No obstante, como constatan Alonso y Pereira, aunque

actualmente el cine forme parte de nuestras vidas cotidianas, existe todavía mucho desconocimiento acerca sus estructuras de funcionamiento y de creación, no sólo como producción e industria, sino incluso como discurso que, como hemos estudiado, puede llegar a influenciarnos profundamente tanto en lo social como en lo individual (Alonso, 2000: 129). Así el cine, como lo es la propia imagen de los medios de comunicación en general, debe observarse hoy, más que nunca, como un instrumento didáctico imprescindible para cualquier agente educativo y de socialización (profesores, padres y otros referentes en la educación de toda persona), ya que puede “servir de puente entre los contenidos que se están intentando discutir y cómo se viven en la realidad” (Campo-Redondo en Marcos Ramos, 2010: 308).

Si bien la escuela y los espacios para la educación formal se confirman, según Marcos Ramos, como los lugares esenciales para este tipo de educación *para, con y desde* el cine (y el audiovisual en general), resulta esencial destacar que este proceso de “alfabetización mediática o audiovisual” merece abarcar muchos más ámbitos educativos y formativos de nuestro mundo en constante cambio, en el que los medios de comunicación digital definen cada vez más nuestras formas de entender la vida y nuestra posición en el mundo (Marcos Ramos, 2010).

Llegados a este punto, después de haber analizado hasta aquí los principales aspectos teóricos que hacen del cine una producción audiovisual esencial para entender la trascendencia de sus (re)presentaciones mediáticas y de sus modelos de (in)formación acerca del mundo exterior y acerca de nuestras identidades, ideologías, valores, emociones y deseos; nos adentraremos ahora en el análisis de la idea de África, a fin de observar así, a modo de caso específico y práctico, lo influyente que puede ser la creación cinematográfica africana para deconstruir los discursos hegemónicos y para re-educarnos en los valores interculturales que hoy, más que nunca, necesitamos defender para definir una verdadera ciudadanía democrática, intercultural y global.

1.2. África: el continente desconocido y objeto constante de la “otredad”

*Este continente es demasiado grande para describirlo.
Es todo un océano, un planeta aparte,
todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria.
Sólo por una convención reduccionista,
por comodidad, decimos “África”.
En realidad, salvo por el nombre geográfico, África no existe.*
(R. Kapúscinski, 2000)

Definir un continente entero, como tan bien resume esta cita del gran periodista polaco Ryszard Kapúscinski, resulta una tarea quizás imposible, cuya resolución, naturalmente, no forma parte de este trabajo. No obstante, resulta interesante iniciar este apartado observando que el propio concepto de “África” representa, en sí mismo, una cuestión tan compleja como la propia diversidad que encierra su historia y su geografía.

Si partimos desde el análisis de su propio nombre, observamos que la definición de “África” es el producto de su interacción con otras civilizaciones. Tal y como recogió el profesor keniano Ali Al’amin Mazrui, el término “África” tiene orígenes distintos que, según diferentes versiones, se pueden vincular con los bereberes, los fenicios o con las sociedades grecorromanas clásicas que así identificaban los territorios en las otras costas del mundo conocido alrededor del Mar Mediterráneo. Posiblemente desde las primeras narraciones en Grecia sobre tierras más allá de Egipto relacionadas con el término “*Aphrike*” (es decir “sin frío”), o debido quizás a la palabra latina “*Aprica*” (que significaba “soleado”), que se asociara con las regiones del imperio romano que hoy corresponden con Túnez y Argelia, se pueden trazar los primeros orígenes etimológicos para la denominada “invención de África”. Otra posibilidad es la de un término semítico-fenicio para referirse a la productividad de las tierras del actual Túnez que, con la llegada de los inmigrantes árabes, se arabizó formando el vocablo “*Ifriqiya*” (Mazrui, 2005: 69).

Según estas posibilidades, el mismo origen del nombre es una demostración de que, tanto el concepto como la descripción de la identidad de lo africano, han sido el fruto, desde hace muchos siglos, de las definiciones creadas por observaciones y representaciones distintas, multiculturales, tanto foráneas como internas, que han evolucionado según los tiempos. Si bien en este contexto han dominado las versiones de autores como Edward W. Said y V. Y. Mudimbe (que mencionaremos a continuación), que asociaron la “idea de África” con una invención fruto de la construcción de la “otredad” o “alteridad” en relación al mundo Occidental, según los postulados de Mazrui (2005) África ha sido re-inventada en cinco grandes etapas históricas, en cada una de las cuales, lo africano ha tomado conciencia de su condición a diferente escala, con diferentes rasgos y para con distintos grados de connotaciones (tanto positivas como negativas). La primera etapa se relaciona con la inclusión del Norte de África, en tiempos grecorromanos, en el mundo conocido alrededor del Mar Mediterráneo (en esta etapa, inician pues a documentarse los primeros nombres para estas tierras); la segunda tuvo que ver con la interacción de África con los pueblos semitas (con la que se difundió no sólo el judaísmo, sino también el cristianismo copto y varias de las lenguas de origen semita en el continente); la tercera etapa se relacionó con el nacimiento y difusión del Islam tanto al norte como al sur del Sahara (con el que no sólo se difunde otra religión y las lenguas árabes en el continente, sino que se toma conciencia de la diferencia racial, sin aportar eso sí connotaciones de inferioridad, a los negro del sur del Sahara, del denominado “Sudan”); la cuarta, se vincula con la expansión de los imperios y del capitalismo europeos y su consiguiente modelo colonialista (con los que podemos marcar la evolución de nuestros estados modernos occidentales y la creación de discursos racistas para legitimar la explotación del negro, del *otro*, hecho inferior, para incluso justificar primero su esclavización en las Américas y, más recientemente, su insignificancia durante el reparto colonial de África); para finalizar, con la quinta etapa, en la que nos encontramos hoy con la actual era de la globalización (interconexión e interdependencia con los jóvenes estado-naciones postcoloniales).

Tras este muy breve repaso que, en grandes líneas, nos ha servido para marcar la evolución general de lo que el continente ha significado en sus relaciones con el mundo, resulta esencial recordar aquí también que quizás, de todas estas etapas, las que han definido de manera más profunda nuestra concepción contemporánea acerca de la “idea de África” han sido, sin duda, los últimos siglos de poder occidental sobre el mundo. Desde el denominado “descubrimiento de las Américas” hasta el fin del colonialismo europeo tras la II Guerra Mundial, África, como otras regiones del mundo, ha sido dominada por los poderes occidentales, no sólo a través del desplazamiento de millones de africanos subsaharianos como esclavos en las Américas (lo que se conoce como el comercio transatlántico de los esclavos y ha dado origen al importantísimo concepto de la *diáspora africana*⁵), sino incluso con el reparto geopolítico del continente en la conocida Conferencia de Berlín de 1885 (con la que Europa se asignó unilateralmente el control administrativo, económico, cultural y religioso sobre todo el continente). Naturalmente, con las descolonizaciones, principalmente a partir de los años '50 y '60 del siglo pasado, África empezó a conocer otras formas de autodeterminación política, pero su reciente despertar postcolonial, asociado a las nuevas formas de interconexiones planetarias en las que se hallan inmersos los jóvenes estados, hacen que aún hoy la mayor parte de África sea escenario de nuevas dinámicas de dependencia neocolonial (fruto del capitalismo neoliberal) que, desde lo teóricamente económico, sigue interviniendo en varios frentes de las realidades africanas.

Sin ánimos aquí de ofrecer un repaso geopolítico detallado de la historia del continente africano en sus relaciones con el mundo occidental (no es éste el objetivo de este trabajo, si bien encontraremos mayores elementos para su

⁵ El concepto de la *diáspora africana*, como veremos a partir del capítulo dedicado a los cines de África, representa una idea muy importante al hablar de lo africano y de sus vínculos en el mundo moderno. Este concepto, que surge de la dispersión histórica de los judíos de su país originario, se ha extendido a muchas otras realidades que causaron la “dispersión de grupos humanos [...] de su lugar de origen” (RAE, 2016aa). Actualmente el concepto de *diáspora africana* suele emplearse para referirse a todas aquellas comunidades de afrodescendientes que, tras las largas décadas del denominado tráfico transatlántico de esclavos, habitan actualmente en diferentes latitudes del continente americano. Aunque sea de manera imprecisa, este término suele emplearse también en la literatura contemporánea como sinónimo de cualquier comunidad humana que, por motivos forzados o involuntarios, residen actualmente en países diferentes a los de su tierra originaria.

comprensión en el próximo repaso a la evolución de los cines de África y sus temas recurrentes), sí resulta importante destacar que, fruto de toda esta subordinación impuesta y opresión discursiva de lo europeo-occidental sobre las realidades africanas, en nuestras últimas décadas han prevalecido las lecturas postcoloniales sobre cómo conocemos y describimos “la idea de África”. En este sentido, los trabajos de Edward W. Said (1990) y V. Y. Mudimbe (1994) son esenciales para comprender cómo lo africano (al igual que el mundo oriental) representa a la perfección la construcción que el pensamiento y la filosofía eurocéntricos (a través de lo que Mudimbe llama el “archivo colonial”) han hecho sobre “el *otro*”. Según estos autores, el africano ha sido siempre interpretado como la alteridad por excelencia, en contraposición al canon o modelo europeo-occidental considerado como único y válido sobre el mundo por parte de los discursos hegemónicos. Así, a base de comparaciones injustas, tergiversadas y paternalistas, África y los africanos no han sido sólo centro de ideologías racistas creadas específicamente para oprimir, explotar y dominar al vecino étnicamente diferente, sino incluso para ensalzar las formas euro-occidentales como los únicos modelos apropiados y correctos (o según el vocabulario colonial, “civilizados”) para entender la vida en este mundo. Según explica el académico sudafricano Keyan Tomaselli, evocando las palabras y argumentos propios del trabajo de Mudimbe (1988) sobre la *invención* de la idea de África, “los africanos son quintaesencialmente el Otro en relación al Mismo histórico de Europa” (Tomaselli, 1999: 45).

En otras palabras, además de ignorar las realidades que coexisten en el continente, la visión mayoritaria sobre África es la de un espacio que representa la “alteridad” europea-occidental, tal y como explica Mudimbe (1988), por lo tanto completamente separada de nuestras formas de entender el mundo. Todo esto nos ha demostrado que la propia idea de África ha sido objeto de varias interpretaciones y numerosas representaciones por parte de los discursos hegemónicos, pero ahora veamos a continuación cómo estas imágenes y discursos han permanecido y evolucionado en los medios de comunicación dominantes. De esta manera, pasando desde lo teórico a lo práctico, nos adentraremos en los siguientes apartados en el análisis de cómo los medios de comunicación

contemporáneos en general, y el cine en particular, nos muestran el continente y de cómo seguimos comprendiendo lo africano en nuestro imaginario colectivo.

1.2.1. África en los medios de comunicación hegemónicos (occidentales y españoles)

Para iniciar una exploración apropiada de este tema, resulta adecuado empezar con una cita que no sólo recoge los nombres de los principales autores españoles que han estudiado en profundidad el significado de las representaciones de África en los medios de comunicación, sino que nos introduce fácilmente en la constatación de que el continente vecino se describe y conoce, de forma parcial y manipulada, a partir de una serie muy limitada de preconceptos y estereotipos reduccionistas.

El punto de partida es una constatación tan evidente como bien demostrada: África es el continente que se cita en menos ocasiones en los medios de comunicación (Giró, 1999), y cuando se cita es para presentar un lugar de desastres, corrupción, falta de gobierno y violencia (Castel, 2003), un lugar inhóspito poblado por seres pasivos, indolentes, sin capacidad de organizarse socialmente y que esperan con ansia la llegada de la ayuda occidental (Sendín, 2006). (Castel, 2007: 15)

Esta constatación que presenta Castel se asemeja, en gran medida, con las observaciones que hemos podido obtener también a lo largo de años de estudio y puesta en práctica de proyectos formativos. De hecho, al inicio de los seminarios, charlas y conferencias acerca de los cines de África que, como parte del trabajo de campo de esta investigación, hemos podido organizar e impartir en los últimos años, siempre hemos podido comenzar lanzando una pregunta a los asistentes y participantes en la audiencia: “¿cuáles son las primeras imágenes que se os vienen a la cabeza al pensar en la idea de África?”. Sin la intención de ofrecer así un registro cuantitativo empíricamente válido, podemos afirmar que al menos el 85 por ciento de las respuestas habituales han incluido, con frecuencia, alguno de estos conceptos: pobreza, guerras, enfermedades, gente negra, violencia, hambrunas, animales salvajes, sabanas, tribus, calor, desierto, selvas, epidemias o ritos ancestrales.

En este sentido, resulta fácil declarar que gran parte de estas imágenes mentales sobre África son producto de las representaciones que los medios de comunicación suelen transmitirnos a diario. De hecho, al analizar a fondo el tipo de noticias sobre el continente que suelen difundir los medios de información, Antoni Castel afirma en su trabajo *Malas noticias de África* que “al consumidor del producto informativo le llega casi siempre un África catastrófica y violenta. Y en los pocos casos en que se presentan sus aspectos positivos, como las iniciativas para resolver conflictos o para mejorar una situación determinada, aparece la mano de Occidente” (Castel, 2007: 47).

En este sentido, podemos afirmar que el entero continente, en toda su diversidad, suele asociarse a una serie limitada de preconcepciones que, cuando no resultan positivos por su exotismo (tales como los animales salvajes o los paisajes lejanos) o admirables por la intervención occidental, nos parecen principalmente negativos, preocupantes y misteriosos. Esto es algo que, de una forma original y creativa, el reconocido escritor keniano Binyavanga Wainaina condensó en su galardonado ensayo “¿Cómo escribir sobre África?”. Aquí observamos cómo el autor, en clave satírica, nos recuerda las imágenes que abundan en los *textos* mediáticos sobre África, en los que, lejos de la realidad, uno de los más grandes continentes de este planeta queda reducido a una serie limitada de simplificaciones y estereotipos.

En tu texto, trata a África como si fuera un solo país. Hace calor y es polvoriento, lleno de praderas onduladas y enormes manadas de animales junto a gentes altas, delgadas y famélicas. También puede ser caluroso y húmedo, con gente muy pequeña que come primates. No te enredas con detalles y descripciones precisas. África es grande: 54 países y 900 millones de personas que están demasiado ocupadas pasando hambre, muriendo, guerreando y emigrando para leer tu libro. El continente está lleno de desiertos, junglas, montañas, sabanas y muchas otras cosas, pero a tus lectores no les interesa eso, así que mantén las descripciones románticas, evocadoras y no particulares. (Wainaina, 2009: 19)

Siguiendo este guiño literario y ante la pregunta de cómo nuestros medios de comunicación suelen representar África y a los africanos, puede afirmarse que

nuestro imaginario sobre el continente está compuesto por una serie de distorsiones, simplificaciones o, simplemente, malas representaciones que afectan a la forma en la que solemos preconcebir África y a sus gentes. En otras palabras, podemos resumir que la realidad de un continente tan grande y variado como es África nos viene construida por los medios occidentales bajo una óptica reduccionista y simplificadora que, a base de repeticiones constantes, ha generado la prevalencia de unos pocos estereotipos negativos, tanto sobre el continente como sobre el “contenido”: las sociedades africanas y sus culturas.

Según puede extraerse del estudio realizado por Lola López y Gustau Nerín acerca de las imágenes del África negra que predominan en la televisión, existen cinco grandes bloques narrativos en los que es posible englobar y observar todos los estereotipos sobre África que, aún hoy, reproducen los medios de comunicación y, por tanto, prevalecen en el imaginario colectivo. Según estas observaciones, África suele asociarse y reducirse a las siguientes ideas: (1) el primitivismo, (2) la aventura, (3) un lugar deshumanizado y natural, (4) un espacio de sensualidad, y (5) el epicentro de las catástrofes (López, 1999-2000). Son varios los ejemplos que podrían utilizarse aquí para visibilizar estos conceptos, pero quizás puede resultar más sencillo recurrir al siguiente ejercicio de imaginación. Si viéramos en una pantalla cualquiera, sin datos contextuales ni fechas, unas breves imágenes de una ciudad verde, arbolada, con calles pavimentadas, tráfico y numerosas tiendas de electrónica, seguidas de otros fotogramas de casas lujosas y edificios modernos como rascacielos, quizás no pensaríamos que podríamos estar viendo imágenes de Nairobi, la capital de Kenia, sino de cualquier ciudad norteamericana o europea. Tal y como describen estos autores, las imágenes que, sin embargo, asociamos directamente con África, debido a su repetición mediática, son las de africanos tribales, seguidores de ritos ancestrales incomprensibles que, no obstante, cuando siguen cánones occidentales, consideramos como “inauténticos” o influenciados por la cultura occidental “que no les pertenece”. Otra posible versión es la de un África salvaje, dominada por animales y paisajes inexplorados, o la de terribles catástrofes, como hambrunas, sequías o guerras que no nos preocupamos de comprender porque parecen endémicas como las epidemias que abundan en las latitudes subsaharianas. Los preconceptos pues abundan y veremos como estos

cinco grupos de narraciones estereotípicas asomarán en otros de los varios ejemplos de representaciones mediáticas que facilitaremos a continuación.

En el caso de los medios españoles, además de esta situación de carencia cualitativa, es decir de imágenes parciales y simplificadoras, predominantemente negativas y reduccionistas, se añade la carencia cuantitativa o el hecho de que África tiene poca presencia en la agenda informativa de nuestro país. Si bien el continente africano se encuentra a tan sólo 14km de las costas españolas en su separación geográfica por el Estrecho de Gibraltar, los principales medios de información de España no suelen dedicar espacio a las noticias e historias que provienen de estas tierras vecinas. Tal y como explica Guillermo Altares, ex-responsable del área de información internacional del diario El País, “los medios de comunicación españoles apenas se ocupan de África, salvo cuando Mandela está a punto de morir o, como en el caso de Malí, se produce una invasión francesa porque está a punto de convertirse en territorio Al Qaeda todo el país. De vez en cuando publicamos cosas, generalmente ligadas a tragedias, pero creo que las cosas que de verdad ocurren en el continente, desde la invasión económica china hasta el despegue económico, pasando por las guerras de Sudán o Somalia, apenas pasan por nuestro radar” (Sahagún, 2013).

Con el auge de internet y la comunicación digital, no obstante, puede afirmarse que esta tendencia está cambiando levemente, ya que existen cada vez más espacios de información alternativos, tales como blogs y portales de acceso a medios africanos, en los que las noticias de actualidad africana son más variadas y realistas (Sahagún, 2013). Al mismo tiempo, a diferencia de hace tan sólo diez años, crece también el número de periodistas españoles especializados en asuntos africanos y que informan desde el terreno de forma diferente, crítica, colaborativa y respetuosa con las voces y realidades de los propios africanos. Este último, de hecho, es un aspecto que para autores como Ángeles Jurado Quintana y Juan Tusell Prats representa una clara demostración del cambio y de que actualmente sí se hace posible defender una “visión optimista sobre el panorama del periodismo africanista español” (Jurado Quintana, 2015).

A pesar de estas observaciones esperanzadoras, este tipo de noticias y posicionamientos mediáticos menos esencialistas siguen quedando relegados a espacios informativos minoritarios y de menor alcance, si no directamente vinculados a portales alternativos o a menudo asociables con conceptos como “el desarrollo”, “la cooperación internacional” o, directamente, “la solidaridad”. Al no ocupar las primeras páginas de los periódicos o los titulares de los informativos televisivos, la imagen de África que persiste en la opinión pública española sigue siendo la de un continente remoto, oscuro, peligroso, primitivo, misterioso o negativo, a la vez que foco hoy de nuestra atención solidaria y proveedora de la denominada “ayuda internacional al desarrollo”. Quizás debido también a un pasado colonial español de menor penetración en comparación a otros países europeos, África constituye lo que Sendín Gutiérrez define como “el continente extraño, desconocido, no integrado en el mapa mental de la mayoría de los españoles que ven la televisión, leen la prensa o escuchan la radio” (2006: 37).

La imagen de África, en el caso español, adquiere además otra dimensión cuando se vincula, con mucha frecuencia, con los acontecimientos relativos a la inmigración en las fronteras meridionales del país. Como sigue sucediendo con las noticias vinculadas con los denominados “asaltos a las vallas de Melilla” o con las embarcaciones de migrantes indocumentados que intentan alcanzar costas españolas, las descripciones de estos sucesos trágicos nos recuerdan el origen subsahariano de los migrantes, favoreciendo que nuestra percepción de las sociedades africanas se resuma, nuevamente, en esas historias minoritarias de algunos africanos que buscan emigrar, a la fuerza, hacia tierras europeas. Una vez más, si bien estos hechos son tan impactantes como reales, resulta relevante observar que la imagen de los subsaharianos en España suele asociarse con este tipo de aspectos negativos, con los que una parte pasa a etiquetar a la totalidad de la población africana (Vázquez Aguado, 1999).

En otras palabras, las distorsiones sobre África y sus culturas no sólo afectan a las representaciones mediáticas y a nuestro imaginario sobre la vida en el continente, sino que influyen también nuestra forma de percibir al africano,

predeterminando nuestra manera de imaginarnos su vida y, por ende, nuestra posición ante el *otro*.

1.2.1.1. África en el cine dominante

Si los medios de información generalista constituyen las principales ventanas con las que creemos obtener información objetiva sobre el mundo, el cine representa un medio de comunicación esencial, como hemos visto, para entender también cómo definimos nuestro entorno y cómo construimos, entre otras cosas, nuestro imaginario acerca de las sociedades y culturas situadas extramuros de Occidente. En este sentido, si a la pregunta de describir África generalmente añadimos la cuestión de citar alguna película que puede vincularse con la idea de África, la respuesta suele recaer, en la mayoría de los casos, como hemos podido verificar durante los seminarios, cursos y jornadas documentados durante el trabajo de campo de esta investigación, en algunos de los siguientes títulos de producción occidental: *Memorias de África* (de Sydney Pollack, 1985), *El Rey león* (largometraje de animación realizado por los estudios Disney en 1994), *Hotel Rwanda* (de Terry George, 2004), *Diamantes de Sangre* (de Edward Zwick, 2006) o, siguiendo referencias clásicas, *Tarzán de los monos* (con sus múltiples versiones desde la primera cinta muda de Scott Sidney, 1918) o *La reina de África* (de John Huston, 1951).

De esta manera, resulta fácil observar que en el cine dominante, esencialmente proveniente de la industria norteamericana de Hollywood, no sólo existen pocos títulos que nos hablen de África, sino que los más conocidos parecen reforzar las ideas de un continente en el que existen sólo violencia y desgracias, además de exotismo y entornos salvajes o peligrosos. Salvo en casos contados, el África que descubrimos a partir de estas películas es siempre resultado de una narración occidental, a veces aún anclada en la literatura colonial, donde los personajes europeos o norteamericanos (predominantemente blancos) son los protagonistas heroicos de las historias (casi siempre aventuras peligrosas). Basta con analizar las historias que nos ofrecen dichos títulos para ver que los africanos (interpretados

incluso en ocasiones por actores afroamericanos cuando se trata de roles de importancia) siempre asumen un rol accesorio en la historia para la consecución de los fines occidentales (encarnados en los personajes blancos), si no aparecen simplemente relegados a un segundo plano “decorativo”, desprovistos de toda voz y presencia en la historia (Shoat, 2002).

Todas estas valoraciones concuerdan con lo que Melissa Thackway describe sobre los filmes occidentales de la primera mitad del siglo XX que, bajo el género de la “aventura africana” (como veremos más adelante al analizar las características del cine durante los años del colonialismo en África), reducían al continente y a los africanos a una serie limitada de estereotipos negativos o en condición de inferioridad ante el hombre blanco euroamericano “civilizado”.

Mientras que a los personajes blancos se les da un tratamiento fílmico individual al pelear valientemente con animales salvajes (*Tarzan*), salvar mujeres blancas de poblaciones africanas peligrosas en paisajes hostiles (*Trader Horn*, *Tarzan*), luchar entre selvas en búsqueda de tesoros innombrables (*Las Minas del rey Salomón*) [...], los personajes africanos sólo aparecen en grupos anónimos que encarnan el peligro y el salvajismo, o sirven como criados y soldados ‘domesticados’, de forma que acentúan la superioridad inherente de los héroes blancos, sus valores y sus estilos de vida. Los intereses, ángulos y realidades de los personajes africanos no se representan en estos filmes, ni se consideran importantes. [...] África fue, por lo tanto, sistemáticamente representada como una zona homogénea en lo étnico y geográfico, cubierta por una jungla hostil. Todos los detalles culturales específicos, como las lenguas o la indumentaria, fueron eliminados y/o considerados como falsos o sin ningún interés. (Thackway, 2003: 33).

Al igual que los medios de información generalista, podemos observar que en el cine hegemónico de producción occidental, África sigue siendo (re)presentada como un todo homogéneo, reducido a una serie de estereotipos negativos y de generalizaciones simplistas, en la que el protagonismo blanco/occidental sigue dominando la narración y los africanos permanecen relegados a roles secundarios o accesorios, casi siempre desprovistos de “voz y voto” sobre sus propias realidades.

Las historias provenientes de África y lo africano, tanto en los medios de comunicación hegemónicos (occidentales y europeos en general, además de en los españoles y andaluces en particular), como en las narrativas cinematográficas que acaparan los espacios dominantes (salas comerciales, canales de televisión generalistas y portales web de consumo mayoritario), suelen quedar así relegadas a un segundo plano de atención mediática y a una serie de simplificaciones repetitivas. Estas constantes representaciones simplificadas son fruto de la repetición de una “*historia única*” sobre lo africano que, repetida y difundida hasta la saciedad, hace que algo tan complejo, rico y diverso como es un continente entero, quede simplificado en una serie de estereotipos que, además, en demasiadas ocasiones aún, hacen referencia a ideas negativas, deshumanizantes o simétricamente opuestas a los cánones occidentales. Estas dinámicas conllevan sin duda control sobre la representación de los “*otros*”, los distintos; implican un ejercicio de poder que, como bien explican Ella Shohat y Robert Stam en su trabajo *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, no sólo sirve para entender el racismo y la opresión histórica que la cultura euroamericana blanca ha promovido de forma activa a través de sus diferentes formas de colonialismo en el pasado, sino que nos permite entender incluso cómo hoy en día el dominio informativo (control de los medios y de las representaciones sobre la realidad) sigue representando uno de los poderes más importantes para legitimar las ideologías, las conquistas, las guerras y los abusos que unas sociedades y culturas siguen perpetrando sobre otras (Shohat, 2002: 140-150).

En este sentido, las repeticiones mediáticas de unos pocos estereotipos sobre África y los africanos (como incluso es el caso de muchas otras culturas extramuros del mundo occidental; baste pensar en los árabes y los musulmanes en los informativos de hoy, o las silenciadas culturas indígenas en muchos contextos latinoamericanos), han simplificado las formas y recursos con los que podemos comprender a los “*otros*” (es decir, a los que consideramos a los “*diferentes*” de nosotros como un colectivo similar: “*los mismos*”), reduciendo así el todo complejo y diverso de un continente, a unas pocas partes parciales y simplificadas. Esto es exactamente de lo que nos habla la reconocida e internacionalmente galardonada

escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie cuando nos recuerda lo que implica realmente “el peligro de la historia única”.

La historia única crea estereotipos y el problema con los estereotipos no es que sean falsos sino que son incompletos. Hacen de una sola historia la única historia.

Es cierto que África es un continente lleno de catástrofes, hay catástrofes inmensas como las violaciones en el Congo y las hay deprimentes, como el hecho de que hay 5 mil candidatos por cada vacante laboral en Nigeria. Pero hay otras historias que no son sobre catástrofes y es igualmente importante hablar sobre ellas.

Siempre he pensado que es imposible compenetrarse con un lugar o una persona sin entender todas las historias de ese lugar o esa persona. La consecuencia de la historia única es: que roba la dignidad de los pueblos, dificulta el reconocimiento de nuestra igualdad humana, enfatiza nuestras diferencias en vez de nuestras similitudes. (Adichie, 2009)

En el caso del cine español, además de poder leerse exactamente las mismas simplificaciones aquí descritas en el cine hegemónico occidental, resulta necesario destacar que la lectura crítica de las representaciones de África y de los africanos es algo relativamente reciente y, como en el caso de la información social, está estrechamente vinculada también a los crecientes flujos migratorios que, a partir de la década de los años noventa, se han registrado en nuestro país. Así, como explicaba Isabel Santaolalla en los primeros años de 1990, las imágenes de “los otros”, es decir de personas étnicamente diferentes a los españoles, representaba un “mero reflejo de los obvios cambios sociales que [estaba] atravesando un país que [dejaba] de ser generador de emigrantes para pasar a ser receptor de inmigrantes de países del llamado Tercer Mundo” (Santaolalla, 2005: 20). Si bien estas dinámicas han vuelto a cambiar en los últimos años a raíz de la última crisis económica y del repunte de españoles que se han visto obligados a emigrar para encontrar mejores oportunidades profesionales fuera de España, estas representaciones de los “*otros*” en el panorama mediático y cinematográfico español se han mantenido, consolidando una fuerte marca de impacto sobre el imaginario nacional hacia lo diferente a los cánones de España y de Europa.

En este sentido, cuando nos adentramos a valorar las imágenes que la ficción cinematográfica española ha generado en los últimas décadas acerca de África, observamos que el continente se mantiene asociado al concepto del inmigrante negro y/o magrebí que, en la gran mayoría de los casos, lucha para alcanzar Europa, malvive en España o, simplemente, representa un cuerpo erotizado por los preconceptos que se asocian con la negritud. En otros casos muy contados, lo africano aparece vinculado aún con el personaje del nativo o autóctono que entra en contacto con el protagonista blanco español cuando éste se encuentra en África, a menudo en una misión que implica peligro, el recuerdo del pasado colonial o algún tipo de acción para con la ayuda humanitaria contemporánea. En este sentido, África sigue dominando como espacio sumiso, desconocido, sin voz ni control sobre su propio presente. Lo africano sigue así simplificado a espacio “negro”, oscuro, casi vacío, en el que sus ciudadanos parecen carecer no sólo de recursos, sino incluso de suficiente intelecto para superar los reduccionismos con los que se cimentó el racismo institucionalizado en años no tan lejanos. Para pensar en estos elementos basta con mencionar y reflexionar sobre algunas de las películas, desde las menos a las más recientes, como fueron: *El rey del mambo*, de Carles Mira (1989), en la que el personaje negro africano, que apenas habla en la historia, es el objeto casi animal de los deseos sexuales de los personajes protagonistas españoles, personificando así directamente, como anunciaba el propio cartel de la película, “el negro con su instrumento... ¡y qué instrumento!” (Santaolalla, 2005: 131); *14 kilómetros*, de Gerardo Olivares (2007) en la que, desde una visión ciertamente más respetuosa hacia los “otros”, se narra la aventura de tres jóvenes africanos que buscan llegar a Europa atravesando el desierto del Sahara; la famosa super-producción de *El niño*, de Daniel Monzón (2014), donde el vecino de Marruecos se observa sólo a través de los criminales del narcotráfico o de mujeres silenciadas por la pobreza y la opresión social; o el reciente filme *Palmeras en la nieve*, de Fernando González Molina (2015), en el que en un intento de adaptación literaria y del pasado colonial de España en Guinea Ecuatorial, el filme subraya el desencuentro y desconexión que hubo y sigue habiendo entre lo español y lo ecuatoguineano (Ruiz, 2016).

Con este breve repaso podemos afirmar que, ciertamente, en poco más de dos décadas, las representaciones de África, y en particular del África subsahariana, en el audiovisual español han evolucionado significativamente, a la par que la sociedad de España ha tenido que abrirse a la reflexión para con los inmigrantes provenientes del continente vecino. Si bien continúan los estereotipos y las simplificaciones, como hemos visto, provocando que el africano siga representándose mayoritariamente en el cine español como “el otro por excelencia”, según Santaolalla (2005: 116 - 168), existen también nuevos discursos que en el cine, como en el caso del periodismo africanista que hemos citado anteriormente, han iniciado a reflejar a lo africano con cierta sensibilidad y atención crítica. Según explicaba, de hecho, en 2010 el reconocido académico español Alberto Elena, “el cine español de nuestros días cuenta con bastantes películas que hablan fundamentalmente de la inmigración africana con discursos cada vez más matizados donde muestra el viaje y las dificultades de integración.” (Elena, 2010a).

No obstante, a pesar de estos aparentes y recientes progresos en el tratamiento de algunas historias africanistas en España, no podemos decir que los públicos generalistas conozcan adecuadamente ese continente vecino con el que España comparte costas y una proximidad histórica en muchas ocasiones anulada bajo la amnesia de discursos propagandísticos de superioridad blanca, católica, imperialista o eurocéntrica. No resulta exagerado repetir pues aquí que África sigue representándose y construyéndose hoy a partir de productos cinematográficos simplistas que, de formas más o menos conscientes o evidentes, reducen a lo africano a una serie de “historias únicas” portadoras de generalizaciones, estereotipos y preconceptos que siguen deshumanizando, como veremos más adelante, no sólo al “otro”, sino también al “*nos-otros*”.

Resulta importante reconocer y comprender hasta aquí, con estos repastos, las imágenes que abundan en las representaciones cinematográficas sobre África, para adentrarnos ahora en analizar otras formas de ver y concebir el continente. Se trata de indagar ahora acompañados de la mano de los propios cineastas africanos y de sus propios discursos cinematográficos. Como hemos visto, si África fue

representada principalmente por voces externas al continente durante tantas décadas, ahora resulta necesario re-equilibrar la balanza mediática con los discursos y representaciones sobre lo africano que emergen de la producción cinematográfica autóctona. Al igual que nos recuerda Gloria Camarero en su edición *La mirada que habla (cine e ideologías)* (2002), este repaso del cine y de las representaciones dominantes acerca de lo africano nos ha hablado de que “[L]as imágenes no son inocentes. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitivas imágenes que constituyen la ideología. A la vez, recoge los deseos, los anhelos, los imaginarios de las gentes” (Camarero, 2002: 5). En este sentido, no sólo nos estamos acercando a la necesidad de comprobar qué nos puede aportar el propio cine hecho por los africanos para contrarrestar este desequilibrio de conocimiento sobre el continente vecino, sino que en el diálogo cultural, con las imágenes provenientes de los que consideramos como los “otros”, los diferentes, podremos encontrar otras ideologías y formas de interpretar nuestra relación histórica y presente ante la diferencia. Sigamos así indagando para comprender mejor la historia y las características de los cines de África, para acabar explorando cómo este diálogo, a base de *textos*, *pre-textos* y *con-textos* cinematográficos, nos puede aportar otras formas de entendernos a *nos-otros* ante la diversidad que caracteriza el mundo que habitamos.

2. Evolución histórica y características de los Cines de África: del control colonial a la diversidad digital contemporánea

Los principios del cine coincidieron con la culminación del proyecto imperial, con una época en la que Europa ejercía el dominio sobre enormes extensiones de territorios ajenos y gran cantidad de pueblos subyugados.
Ella Shohat y Robert Stam (2002: 115)

2.1. Antecedentes del cine africano: pasado colonial

Antes de poder narrar la evolución de lo que conocemos hoy como “cine africano”, resulta necesario retroceder levemente a los inicios de la historia del medio cinematográfico en el continente para observar cómo el cine se introdujo en África a la par que los intereses euro-occidentales buscaban dominar el continente entero. Casi en paralelo a la cita histórica que determinó el inicio oficial del colonialismo europeo en el continente (la Conferencia de Berlín de 1884-1885 en la que las potencias europeas definieron sus áreas de dominio sobre el continente en el llamado “reparto de África”), el cinematógrafo emergía en Europa, entre muchos otros avances tecnológicos e invenciones vinculadas con la electricidad, a partir de los últimos prototipos patentados en Francia, en el año 1885, por los Hermanos Lumière. Es a partir de estas fechas cuando, como explica Paulin Soumanou Vieyra, uno de los primeros cineastas subsaharianos e historiadores del cine de su continente, “ya no se tratará de reino Ashanti, de pueblos bacango o yoruba, sino del África francesa, inglesa o española” (Arensburg, 2010: 17). En este contexto puede decirse que, mientras que en 1884 los principales países de Europa alcanzaban los acuerdos necesarios, con escuadra y cartabón en mano, sobre cómo delimitar las nuevas fronteras de sus zonas de influencia en el continente vecino, en 1885 el cinematógrafo aparece en el mundo como un novedoso medio de

captación y difusión de imágenes que, bajo la apariencia de entretenimiento visual para las masas, abría un poderoso espacio sin precedentes de representaciones y narraciones sobre la vida y, especialmente, sobre aquellas tierras y culturas extramuros del mundo occidental.

Aunque no resulta claro cuándo llegó el medio cinematográfico a África con exactitud, en los trabajos del reconocido etnógrafo francés Jean Rouch se detalla que ya en 1896 se registran las primeras proyecciones en diferentes ciudades de Sudáfrica, aparentemente fruto de un “teatrografo” que un artista callejero robó del teatro Alhambra Palace de Londres (Rouch, 1962: 10). Naturalmente, estas primeras proyecciones respondían a intereses comerciales y se vendían como forma de entretenimiento para las élites y clases pudientes de la sociedad sudafricana. Del mismo modo, ya en 1896 se registran también las primeras proyecciones del cinematógrafo en Argelia y Egipto, mientras que en las principales ciudades de Túnez y Marruecos se documentan estas actividades en 1897 (Arensburg, 2010: 17). Por otra parte, las primeras proyecciones en el África occidental se fechan en los primeros años de 1900, como en el caso de Nigeria, donde el primer espectáculo cinematográfico se registra en 1903 (Arensburg, 2010: 17) o, en el caso de Senegal, es en 1905 cuando se datan las primeras proyecciones de películas de animación en diferentes puntos de Dakar mediante el uso de un cine móvil (Rouch, 1962: 10). Los datos relativos a la celebración de los primeros espectáculos cinematográficos en la región central y oriental de África son algo más confusos y diversos, pero con mucha seguridad en estas regiones corresponden también a fechas tan tempranas como las del propio invento y expansión del cine en Europa. Como explica la profesora sudafricana Lindiwe Dovey, estas primeras proyecciones cinematográficas, organizadas principalmente para el consumo y disfrute de los funcionarios blancos de las administraciones coloniales en África, no llegaban a la población local, lo que hizo que los propios africanos no llegaran a conocer el cine hasta bien adentrado el siglo XX (Dovey, 2009: 28).

2.1.1. Cine colonial *en, sobre y para* África: justificación de la “misión civilizadora”, evangelización, adoctrinamiento y dominio cultural

Los europeos no sólo comenzaron a proyectar su cine en África con fines comerciales, sino que iniciaron también a mostrarse interesados en filmar películas en el continente tan pronto como fue posible. Con el fin de obtener imágenes exóticas para el disfrute de los cada vez más numerosos espectadores europeos y norteamericanos, las industrias cinematográficas occidentales pronto empezaron a rodar filmes en latitudes africanas, muchos de los cuales representaban producciones de ficción en línea con la literatura de los exploradores coloniales de aquellos años (Ukadike, 1994: 32). De entre los primeros argelinos que trabajaron en cine, por ejemplo, se encuentra el nombre de Felix Mesguich que, desde Argel, ya en 1905 grababa cintas cinematográficas para su venta en Francia (Ukadike, 1994: 31). De hecho, ya en ese mismo año, la filmografía de los Hermanos Lumière sumaba más de cincuenta películas con secuencias rodadas en suelo africano (Arensburg, 2010: 17).

Si bien las películas rodadas en África se difundían para el entretenimiento de públicos occidentales, el cine representaba también una herramienta muy poderosa para justificar la dominación colonial de los pueblos indígenas, el control estético y científico de los territorios conquistados, la apropiación de los recursos y la ordenación imperial del mundo. Tal y como explican Ella Shohat y Robert Stam en su trabajo magistral *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002)⁶, los principales países productores de cine (mudo) del momento coincidían con los mayores países imperialistas del mundo (Gran Bretaña, Francia y Alemania, además de Estados Unidos), por lo que el cine empezó a utilizarse también para alabar esta empresa de dominio. Es así como el cine se transformó enseguida en

⁶ Este libro representa una obra esencial para cualquier apasionado y profesional de los medios de comunicación que busque un enfoque crítico hacia los estudios del cine. En este amplio trabajo, los dos autores ofrecen un repaso único de la historia del cine (y de los medios audiovisuales en general) cuestionando el orden hegemónico eurocéntrico (y en gran parte de corte racista) que ha dominado tanto en las estructuras de producción como en las representaciones y discursos sobre el mundo extramuros de Occidente.

una maquinaria cultural al servicio del imperialismo y del pensamiento eurocéntricos⁷, ya que permitía transportar a los espectadores (sobre todo a las clases trabajadoras con menores niveles de alfabetización) de Europa y América a las remotas guerras del imperio, a los territorios exóticos y a conocer el nuevo espacio colonizado en el que el hombre (blanco) dominador podía moverse, idealizar hazañas y “civilizarlo” todo (Shohat, 2002: 116).

En el caso específico de África, al igual que la literatura colonial dominante difundía descripciones de un continente caracterizado principalmente por paisajes selváticos, desiertos misteriosos, oscuros y peligrosos (o, en el mejor de los casos, exóticos o casi paradisiacos), llenos de animales salvajes y hombres primitivos organizados en tribus inmovilistas, el nuevo discurso cinematográfico empezó a difundir imágenes que respondían a este mismo orden de representaciones. Los espectadores occidentales no sólo podían admirar así las conquistas de los exploradores (léase héroes compatriotas) o las grandezas de su nación e imperio (cuando no se remitía directamente a discursos de superioridad racial), sino que podían también llegar a justificar el proyecto colonial de dominio y de la “misión civilizadora” europeos en el África “más negra”. Basta mencionar títulos como los siguientes para poder dar ejemplos de estas prácticas y ejercicios de poder sobre lo africano: *Baignade de nègres* (uno de los primeros cortometrajes de los hermanos Lumière, realizado en 1896, en el que se muestra a un grupo de niños subsaharianos jugando en un lago artificial de París como si de un zoo se tratara), *Boers Bringing in British Prisoners* (una breve reproducción realizada por Edison en 1900 de la guerra anglo-bóer en Sudáfrica) o *Congorilla* (el primer largometraje

⁷ En la obra mencionada anteriormente los autores buscan cuestionar nuestro conocimiento acerca de las representaciones del mundo, profundizando sobre las visiones hegemónicas de occidente y explicando el concepto principal sobre el que gira su extenso trabajo: el “eurocentrismo”. Suscribiendo las teorías de estos autores, recordamos aquí un aspecto fundamental de este trabajo que ya expresamos en la introducción: esta tesis busca contextualizar y defender la importancia de conocer otras formas posibles de ver y promover la diversidad del mundo desde el estudio y el conocimiento de otras producciones mediáticas como son los propios cines de África. Como explican estos autores, el “eurocentrismo, endémico en la educación y el pensamiento de hoy, se integra al léxico como ‘sentido común’. Se da por supuesto que la filosofía y la literatura son filosofía y literatura europeas. Se da por supuesto que ‘las mejores ideas y los mejores escritos’ son obra de europeos (por ‘europeos’ nos referimos no sólo a los de la misma Europa, sino también a los ‘neo-europeos’ del continente americano, Australia y demás lugares). Se da por supuesto que la historia es la historia europea, y todo lo demás se reduce” [a otros mundos pintorescos, exóticos, subdesarrollados o ‘en vías de desarrollo’ o, básicamente, inferiores] (Shohat, 2002: 19).

sonoro rodado en el África central, realizado en 1932 por el matrimonio norteamericano de Martin y Osa Johnson, en el que se cuentan las aventuras de estos exploradores y filmadores entre selvas, animales feroces y tribus pigmeas sin contextualizar).

Fue justo a partir de este tipo de primeras grabaciones cinematográficas en África, que Melissa Thackway denomina como “la avalancha inicial de películas exóticas de exploradores” (2003: 32), cuando surge en la producción de cine comercial occidental lo que se conoce como el género de aventura africana. En este grupo de películas se incluyen títulos emblemáticos como los varios filmes de *Tarzan* (que, con sus numerosas versiones, llegan hasta nuestros días), el aclamado largometraje norteamericano *Trader Horn* (1931)⁸ o las películas premiadas en los Oscars *Las minas del Rey Salomón* (de 1950, basada en la homónima novela inglesa) y *La Reina de África* (clásico hollywoodiense de 1951, con Humphrey Bogart y Katharine Hepburn)⁹. Como apunta Thackway, resulta “sorprendente [observar] la manera en la que [este tipo de películas] posicionaba a los personajes africanos como ‘atrezzo’ de fondo, quienes representan poco más que unos indicadores geográficos para recordar al espectador que la película está ambientada en África.” (2003: 32).

Todos estos datos nos enseñan no sólo cómo el cine apareció en África a la par que en otras partes del mundo, sino también cómo este medio fue controlado, desde el principio, por los intereses de dominio occidentales sobre el continente. Las primeras décadas de la historia del cine sobre África (y del cine rodado en el

⁸ *Trader Horn* narra las aventuras de dos comerciantes blancos en el África de la segunda mitad del s. XIX, que encuentran la hija de un misionero que había sido capturada y convertida en diosa por una tribu africana salvaje de tendencias caníbales.

⁹ *La Reina de África* (título original: *The African Queen*) cuenta la hazañas de dos ingleses (un médico que navega en un barco destartado y la hermana de un misionero fallecido a causa de la malaria) a lo largo de un peligroso río en el África oriental (probablemente en lo que son las fuentes del Nilo en Uganda), mientras intentan escapar de los alemanes que buscan expandir sus posesiones en África durante el los años de la Primera Guerra Mundial. La secuencia de apertura del filme, en el que se presenta el contexto africano en el que se ambienta la película, resulta de gran interés para explorar los reduccionismos y estereotipos que se reproducían en este tipo de cine con el fin de simplificar el continente y reforzar el dominio occidental sobre los africanos nativos, constantemente representados como seres inferiores e irracionales.

continente) registraron películas destinadas a consolidar los valores imperialistas y la definición de un mundo bajo la óptica del orden colonial y de la superioridad eurocéntrica. Gran parte de esta producción cinematográfica hasta aquí descrita se creaba para su exhibición ante públicos no africanos.

Cuando se pretende documentar la historia del cine en África a partir de las primeras proyecciones abiertas y destinadas a públicos subsaharianos, resulta más complicado encontrar datos precisos. Según los estudios del profesor nigeriano Nwachukwu Frank Ukadike (1994: 30), los primeros “espectáculos cinematográficos” para públicos locales que se registraron en el África occidental fueron organizados en Sierra Leona, a mediados de los años 1920, por misioneros cristianos que emplearon este medio visual para mostrar imágenes del nacimiento y de la muerte de Cristo. De esta forma, puede deducirse que, desde sus inicios, las técnicas cinematográficas fueron introducidas en África, siempre bajo el control europeo, con dos objetivos: atraer la atención para convertir a los africanos; y conseguir penetrar en las culturas tradicionales africanas con nuevos patrones culturales y discursos “civilizatorios”.¹⁰

Puede así decirse que, junto con la colonización, el medio cinematográfico llegó a África como un instrumento para reeducar y subyugar al continente, despojando de dignidad a sus sociedades y culturas tradicionales. Tal y como explica Ukadike:

El cine llegó a África como un órgano potente del colonialismo. Ya que el filme es un medio visual potente, con una habilidad extraordinaria para influenciar en el pensamiento y en el comportamiento de sus audiencias (como demostraron los misioneros), las películas demostraron ser una herramienta poderosa para el adoctrinamiento de los africanos en las culturas externas, incluyendo sus ideales y valores estéticos.¹¹ (Ukadike, 1994: 31)

¹⁰ Para profundizar en los detalles del cine colonial, desde el caso específico de uno de los países más poblados del África subsahariana (Nigeria), es aconsejable el capítulo tercero del libro *Signal and Noise. Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*, de Brian Larkin (2008).

¹¹ Traducción del autor a partir del texto original.

Por ejemplo, la administración colonial del Reino Unido creó, en los años treinta, las denominadas *Colonial Film Units* (Unidades cinematográficas coloniales) o centros de producción cinematográfica específica en los que se generaban contenidos propagandísticos, publicitarios e instructivos orientados a informar y formar a los africanos acerca de los modos de vida del imperio, tal y como se recoge en las crónicas del “*Bantu Educational Cinema Experiment*” (Experimento de cine educacional bantú) que precedió su creación (Davis, 1937).¹² Se justificaba la necesidad de controlar la producción y la difusión con argumentos como los siguientes:

Con pueblos atrasados incapaces de distinguir entre la verdad y la falsedad, sin duda es nuestra sabiduría, si no nuestro obvio deber, el evitar, en todo lo posible, la difusión de ideas equivocadas. ¿Deberíamos esperar y ver como la presentación distorsionada de la vida de las razas blancas viene aceptada por millones de africanos, cuando el poder de mostrarles la verdad está en nuestras manos? (Notcutt, 1937: 23)

Las *Colonial Film Units*, además de servir como centros de difusión en África de los filmes de propaganda bélica euroamericana durante la Segunda Guerra Mundial, facilitaron la producción de varios filmes educativos o publicitarios, entre los que destacan “*An African in London* (Un africano en Londres), destinado a inculcar las normas de cortesía británica entre los africanos, o *Lusaka Calling* (Llamando Lusaka), que buscaba fomentar la venta de radiadores en las colonias africanas” (Elena, 1999: 152).

¹² Para poder visionar algunos ejemplos del cine colonial británico es altamente recomendable explorar el portal web “Colonial Film” (<http://www.colonialfilm.org.uk/home>), un espacio virtual único en el que diferentes instituciones gubernamentales y académicas británicas han colaborado en la reciente digitalización de un buen número de películas que el imperio británico produjo, exhibió y promovió en y acerca de sus colonias a lo largo de varias décadas, desde 1895 hasta finales casi del siglo XX. Algunas de las referencias más importantes para este trabajo sobre las realidades subsaharianas incluyen títulos como “*Veterinary Training of African Natives*” (Entrenamiento veterinario de los nativos africanos: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1533>), realizado en 1936 en Tanganica (lo que actualmente corresponde a Tanzania) para formar en la práctica veterinaria británica a un grupo de jóvenes africanos; “*Landing of Savage South Africa at Southampton*” (Aterrizaje del Sudáfrica salvaje en Southampton: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1186>), realizado en 1899 para documentar la llegada por barco de un grupo de zulúes, vestidos con prendas tradicionales de guerreros pero identificados como salvajes violentos; o “*Nigerian Cocoa Farmer*” (Agricultor de cacao nigeriano: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/759>), realizado en 1948 para demostrar y enseñar el trabajo de la producción de cacao en la principal colonia británica del África occidental.

De forma parecida al Reino Unido, los belgas también fomentaron la producción en África de un cine educativo, moralista y evangelizador. Según investigaciones del principal estudioso español de los cines periféricos, Alberto Elena, a principios de los años cincuenta, el entonces Secretario General del Congo Belga afirmaba que “en términos generales el africano no tiene madurez suficiente para el cine” (1999: 152). Bajo este preconcepto, el Ministerio de Información belga facilitó únicamente la producción y exhibición de películas sencillas y específicamente diseñadas para públicos locales. Estas directrices dieron lugar a las películas de animación del clérigo Alexandre van den Heuvel o los más de cincuenta filmes de adoctrinamiento, escritos y consagrados por el padre eclesiástico Albert van Haelst, titulados *Matamata et Pilipili*, una serie de corte cómico que gozó de mucho éxito entre el público congoleño, con la que se buscaba reeducar a la población local en las pautas socioculturales y costumbres laborales de la vida moderna belga (Elena, 1999: 153-154).¹³

Según Vieyra, fue hacia finales de los años veinte, con el nacimiento y difusión del cine sonoro, cuando el gobierno francés empezó a controlar las actividades cinematográficas en sus colonias por temor de que la participación de los africanos pudiese fomentar discursos subversivos o anticolonialistas. Por este motivo, en este periodo, el ministro de las colonias del momento, Pierre Laval, introdujo en 1934 el denominado Decreto Laval. La ley establecía con exactitud que todo individuo que deseara realizar un filme en las colonias francesas debía pedir un permiso especial:

Cualquier persona que quisiere realizar imágenes cinematográficas o grabaciones sonoras debe solicitar un permiso por escrito al Gobernador Lugarteniente de la colonia donde el solicitante entienda operar. En dicha solicitud, que debe incluir todos los datos relativos al estado civil y a las referencias profesionales del solicitante, se deberá incluir el guión de la película o, en caso de realizar diapositivas con intertítulos, el texto del acompañamiento musical. (Vieyra en Diawara, 1992: 22).

¹³ Para poder obtener más información sobre la producción y usos coloniales de la serie cinematográfica *Matamata et Pilipili*, se aconseja visionar el documental homónimo de Tristan Bourlard, realizado en 1996 y disponible de forma gratuita (en francés y neerlandés con subtítulos en inglés) en este enlace de Vimeo: <https://vimeo.com/138220462>.

Hasta la caída del colonialismo galo en África el Decreto Laval sirvió para bloquear y censurar cualquier propuesta de película que no favoreciese una imagen positiva de la metrópolis, lo que se tradujo en la ausencia casi total de un cine ideado y producido por autores africanos hasta la llegada de las independencias. De hecho, uno de los primeros cineastas del África francófona, el beninés-senegalés Paulin Soumarou Vieyra, nunca recibió permisos para rodar sus películas en Senegal en los años cincuenta, al igual que autores franceses críticos como René Vautier y Chris Marker vieron como el mencionado decreto censuraba y prohibía por completo la exhibición de sus filmes anticoloniales, *Afrique 50* (1950) y *Les statues meurent aussi* (1953) respectivamente, hasta el fin del colonialismo francés en el continente. A pesar de estas limitaciones y de la reticencia de las autoridades del momento, un grupo muy reducido de cineastas franceses, entre los que se incluyen el propio Vautier o el etnógrafo Jean Rouch, sí consiguieron en estos años facilitar un mínimo acercamiento profesional para algunos subsaharianos al medio cinematográfico, empleándolos como técnicos de producción y actores en sus películas realizadas en el África occidental (Thackway, 2003: 7).

En el caso de Portugal, al igual que para España e Italia, el cine no tuvo una gran relevancia en los planes administrativo-coloniales en África. A diferencia de los británicos y de los belgas que, como hemos visto, sí fomentaron la realización de películas colonialistas mediante el desarrollo de equipos de producción local, los portugueses, mediante una infraestructura muy limitada, se limitaban al rodaje en tierras africanas de imágenes para la emisión de noticieros propagandísticos mensuales o para la post-producción en Europa y Sudáfrica de películas pornográficas comerciales (Diawara, 1992: 88). Si bien Portugal no buscaba usar el medio cinematográfico para adoctrinar a las poblaciones indígenas en sus territorios de ultramar, el cine sí sirvió en el caso luso también para afianzar una visión de África como tierra de conquistas, aventuras y exotismo incivilizado.

Por último, el cine para con España e Italia en sus años de colonialismo africano queda marcado también por cintas de propaganda imperialista y el rodaje de películas de ficción basadas en los ideales fundamentales de los fascismos

dominantes en ambos países en las primeras décadas del siglo XX: heroísmo nacional, grandeza imperial y militar, virilidad, pureza de la raza blanca sobre los nativos, civilización romana o hispana y catolicismo. Si bien con inicios en décadas diferentes, en el caso de Italia puede decirse que su industria cinematográfica emerge y domina en lo africano con películas bélicas a partir de 1911, año en el que los italianos ocupan Libia (AMIS, 2015); en lo relativo al cine colonial de España, éste se distingue principalmente por ahondar en la representación del protectorado marroquí y por despreocuparse casi por completo (cinematográficamente hablando) del África subsahariana (Coletti, 2009; Elena, 2010a). De hecho, como explica con detalle Alberto Elena en su libro *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (2010b)¹⁴, el cine colonial español se conforma más tarde que en el resto de países europeos, bebe de los ejemplos y géneros cinematográficos de otros países como Italia, pero se concentra sobre todo en crear una relación de continuidad histórica con los territorios del protectorado en el Norte de África (Marruecos y Sahara español), respetando en parte sus diferencias culturales. No obstante, en el caso de Guinea Ecuatorial, única posesión española en el África negra, se ponen de manifiesto los mismos ideales eurocéntricos de dominación y subyugación que se observan en el resto de producciones fílmicas de las potencias coloniales europeas.

Misión Blanca [es] la gran película del cine colonial español en Guinea. Dirigida por Juan de Orduña, y pese a que el filme reúne muchos de los elementos ideológicos del cine español de aquellos años, muestra el trabajo que realiza un misionero en este territorio (el cine colonial español en Marruecos no muestra la misión evangelizadora cristiana por respeto a los musulmanes). En las películas españolas sobre la Guinea colonial siempre aparece el misionero y tienen por tanto un componente religioso o pseudo-religioso. El cine se hace eco de los discursos que aparecían en la prensa o en la literatura de su momento. (Elena, 2010a)

¹⁴ Este trabajo es, sin duda alguna, una de las investigaciones más extensas e importantes para profundizar sobre el cine español durante los años del colonialismo en África, en el que se ofrece una descripción detallada de gran parte de las películas españolas producidas en y sobre las colonias africanas hasta 1975. Al mismo tiempo, si bien presenta un enfoque diferente, resulta oportuno mencionar aquí el trabajo de Isabel Santaolalla, *Los "otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*, en cuyo primer capítulo se pueden encontrar numerosas reflexiones y referencias de interés para el estudio de la producción cinematográfica española durante los años del colonialismo en África y del franquismo (Santaolalla, 2005: 27 - 79).

Tras haber valorado los diferentes detalles y características del cine que se produjo y difundió *en y sobre* África durante las primeras décadas desde el invento del cinematógrafo, podemos volver a resumir aquí que el cine en África se remonta a los mismos orígenes de esta actividad mediática. No obstante, el dominio europeo hizo que este medio de comunicación respondiera a unos claros intereses de control y dominación, no sólo desde una óptica política y económica, sino desde una vertiente discursiva e ideológica (es decir, cultural).

Antes de la aparición de un verdadero corpus cinematográfico africano postcolonial (el que hoy denominamos como “cine africano”), el cine en África conformó pues una herramienta de opresión cultural a dos niveles. Por un lado, en lo que se refiere a las películas *sobre* África y *sobre* los africanos, las historias de ficción y la predominante búsqueda del exotismo y de la aventura salvaje en tierras africanas por parte de protagonistas occidentales situaban a lo africano en un plano de inferioridad y de aniquilación cultural, donde lo local carecía de dignidad y se resumía en unos pocos estereotipos simplistas. Se trata de un cine que, desde la perspectiva occidental hegemónica, convertía al africano en el *otro*, simétricamente opuesto al mundo occidental ideológicamente avanzado, superior, blanco y civilizado¹⁵. Por otra parte, la opresión cultural de las primeras décadas del cine colonial se reflejaba también en las producciones realizadas específicamente *para* los públicos africanos, con el fin de adoctrinarles, “civilizarles”, aniquilar sus hábitos y costumbres tradicionales, y subyugarles frente a modelos culturales europeos. Estos dos tipos de mecanismos de opresión cultural pueden observarse, entre un sinfín de ejemplos, en películas como *Congorilla* (1932, Martin Johnson), *La reina de África* (1951, John Huston) o en los filmes instructivos del *Colonial Cinema* británico como “*African Peasant Farms – The Kingolwira Experiment*” de 1936 (BFI, 2010).

¹⁵ Son numerosos los trabajos que, desde este punto de vista, pueden facilitar la comprensión de la construcción de la otredad mediante las prácticas culturales occidentales hegemónicas. Para la profundización en este argumento, los postulados poscoloniales de Edward Said en *Orientalismo* (1990) resultan esenciales, al igual que el trabajo del filósofo congoleño Y. V. Mudimbe, *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge* (1988).

Repasar los inicios del cine en África conlleva hablar de relaciones culturales jerarquizadas por el colonialismo, el dominio europeo y el etnocentrismo occidental. Si el cine colonial silenció e invisibilizó a África en la historia del cine, con las independencias nació un cine propiamente africano que buscaba acabar con estos desequilibrios y reapropiarse de las imágenes de todo un continente.

2.1.2. Cine etnográfico en África: los dos lados de una misma moneda

Antes de pasar a describir el nacimiento de un cine propiamente africano, resulta necesario realizar también aquí otra exploración o un breve repaso al fenómeno del cine etnográfico que, desde su aparición en estas mismas décadas de imperialismo occidental y desarrollo de las técnicas cinematográficas, influyó notablemente en las representaciones dominantes acerca de todo el continente.

Existen opiniones diferentes sobre cuándo y quién inició el cine etnográfico. Según recogen autores como Carmen Guarini o Adolfo Colombres, uno de los primeros antecedentes se dio en 1895 cuando Félix Régnault, un antropólogo francés, decidió grabar, como parte de su estudio comparado del comportamiento humano, a una mujer wolof que fabricaba cerámica en la Exposición Etnográfica del África Occidental en París (Colombres, 2005: 15). Según otros autores (entre los que está el propio Jean Rouch, que como veremos a continuación influyó notablemente en la definición y valoración de los filmes etnográficos en África), el padre del cine etnográfico fue el realizador estadounidense Robert Flaherty. En 1922 produjo el primer documental de la historia del audiovisual: *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*), un trabajo sin precedentes que, si bien ha sido criticado por su cuestionable rigor en el uso de la “cámara-participante”, para muchos representa la primera película de cine etnográfico y el origen de una nueva antropología visual (Colombres, 2005: 15-16; Reddy, 2011; Rony, 1996: 99).

Al igual que en otras regiones extramuros de Occidente, el cine etnográfico inició a rodarse en África junto a las numerosas misiones de exploradores, antropólogos, sociólogos y etnólogos que, con la cámara, buscaban registrar y estudiar el

comportamiento, las particularidades culturales y el modo de vida de las sociedades locales. Si bien este tipo de cine buscaba captar la realidad a fin de ofrecer a los públicos occidentales una versión algo más “objetiva y veraz” de las civilizaciones africanas, gran parte de las películas etnográficas que se produjeron a lo largo de la época colonial en África terminaron reforzando las mismas visiones eurocéntricas con las que se observaba a los africanos como unos seres casi primitivos y poco civilizados, incapaces de explicarse a sí mismos. Con obras como *Au Pays Dogon* (En el país Dogón, 1935) de Marcel Griaule, o *Coulibaly à l'aventure* (Coulibaly a la aventura, 1936) de G. H. Blanchon, a partir de mediados de los años treinta se empezaron a exhibir en Francia películas documentales con las que se pretendía divulgar prácticas tradicionales africanas que, en contacto con la civilización moderna, por ejemplo, podían correr el riesgo de desaparecer. El objetivo era el de construir un fondo de información visual que pudiera servir también para la enseñanza de otras culturas, dado que los movimientos de los bailes y danzas ancestrales, por poner otro ejemplo específico, se podían capturar y transmitir de forma más directa que mediante el uso de la palabra escrita (Barlet, 2000: 6). No obstante, este uso del cine, constantemente dominado por la mirada (y la interpretación) del observador-sujeto occidental sobre los (observados) africanos (como exóticos objetos de estudios), reforzó notablemente la visión de un África misteriosa y sin historia, cual “otro” por antonomasia en relación al mundo blanco euro-occidental “civilizado y evolucionado”.¹⁶

Uno de los exponentes más comprometidos con el cine etnográfico en el contexto del África colonial fue, sin duda, el francés Jean Rouch. Colombres, en su estudio sobre el cine, la antropología y el colonialismo, le sitúa a la cabeza de este género afirmando que “quizás el llamado cine etnográfico se hubiera acabado, chapoteando en los pantanos de un racismo no del todo consciente y cegado por los resplandores de lo exótico, de no ser por la tan polémica como monumental

¹⁶ Este último entrecomillado representa naturalmente un guiño satírico del autor, a fin de enfatizar la comprensión de estas observaciones recuperando el uso dominante de los discursos eurocéntricos sobre lo africano. Como destacamos anteriormente, para una profundización teórico-histórica sobre esta visión de dominio discursivo por parte de lo europeo sobre lo africano, resulta interesante leer los trabajos del filósofo congoleño Y. V. Mudimbe, *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge* (1988) y *The Idea of Africa* (1994).

figura de Jean Rouch” (2005: 21). Inspirándose en las teorías y prácticas del “cine-ojo” del documentalista soviético Dziga Vertov, además de los postulados de la “cámara-participante” de Flaherty (Barlet, 2000: 6), Rouch desarrolla su propia forma de realizar documentales con la que, a diferencia de otros antropólogos, consigue “transformar en sujetos aquellos que siempre se había filmado como simples objetos” (Speciale en Arensburg, 2010: 19).

Gracias al uso de una cámara ligera de 16mm con un sistema de grabación de sonido sincronizado, el cine de Rouch se caracteriza por penetrar profundamente en la vida y en las costumbres de los sujetos que estaba estudiando, haciéndoles incluso partícipes, en algunos trabajos, de la producción¹⁷ y de la construcción narrativa de sus filmes. Siguiendo estos métodos, a mediados de los años cincuenta Rouch da origen al denominado “cine participativo”, por el que “no dejará de concebir el cine etnográfico como una experiencia compartida” entre el etnógrafo y el etnografiado (Arensburg, 2010: 19). Rouch no revoluciona así sólo las prácticas de la antropología visual, sino que, por primera vez en la historia del cine, da la palabra al colonizado africano para que transmita su visión del mundo (Colombres, 2005: 21).

Entre sus más de sesenta filmes, Rouch fue creador de películas tan importantes como *Les Maîtres fous* (Los maestros locos; 1955), *Moi, un noir* (Yo, un negro; 1957) y *Jaguar* (1967), tres películas emblemáticas de sus trabajos en África y representativas de lo que él mismo denominó como “etno-ficción” (ficción basada en largas investigaciones etnográficas) y “cinéma-verité” (“cine-verdad”). Sus formas de concebir el trabajo etnográfico, que influenciaron notablemente el movimiento cinematográfico francés de la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola), no sólo buscaban defender lo que Rouch explicaba como “la verdad del cine”, sino que contemplaban incluso aprovecharse de la espontaneidad de la cámara en el

¹⁷ Jean Rouch trabajó, cuando era posible, con técnicos africanos. De hecho, gracias a su visión participativa, Rouch fue uno de los profesionales europeos que más formación facilitó en tecnología y técnicas cinematográficas en un continente que carecía aún de escuelas de cine. Varios realizadores africanos, entre los que destacan Mustapha Alassane (Níger), Safi Faye (Senegal; la primera cineasta mujer subsahariana), Oumarou Ganda (Níger) y Desiré Ecare (Costa de Marfil), trabajaron alguna vez con Rouch en sus películas, para luego continuar haciendo cine de forma independiente una vez que sus países alcanzaron la autodeterminación.

entorno. Esto significaba que el antropólogo debía filmar e improvisar a menudo durante el rodaje con la cámara en sus hombros. De esta manera, según Rouch, la cámara, el que filma y el sujeto filmado entraban en interacción, dando origen al filme como una forma auténtica de interpretación de la realidad y de acercamiento al fenómeno o hecho estudiado (Windler, 2012).

En otras palabras, a través de sus filmes y de su nueva forma de llevar a cabo el trabajo etnográfico, Rouch fue ampliamente aplaudido por haber dado cierta voz a los africanos en tiempos de fuertes restricciones coloniales y por haber facilitado una visión de África algo diferente a la que solía difundirse en la producción fílmica del momento. No obstante, según otros tantos autores (como veremos con el surgimiento del cine africano), a pesar de integrar voces de jóvenes africanos en defensa de sus formas de vida, las películas de Rouch nunca fueron suficientemente críticas con el colonialismo francés y europeo de la época. Jean Rouch fue así cuestionado duramente por los nuevos cineastas del África independiente. Como explicó el cineasta mauritano Med Hondo en uno de los debates que el propio Rouch inició con los nuevos cineastas africanos, el etnógrafo francés simplificaba tanto lo africano hasta el punto de deshumanizarlo y ridiculizarlo.

Jean Rouch es un hombre que, en el fondo, siempre nos ha mirado como si fuésemos insectos. A partir de una expresión cultural, él crea folclore. A fuerza de desearnos lo mejor, nos mete en un tarro de cristal. En todas sus películas, Jean Rouch pone de manifiesto una supuesta especificidad cultural africana que nos ridiculiza. (Med Hondo en Arensburg, 2010: 20)

En otras palabras, puede decirse que los filmes etnográficos de Rouch favorecieron otra imagen y consideración del africano, representándolo de forma más compleja de lo que el cine imperialista de Occidente promovía en esos mismos tiempos. Los trabajos de Rouch, como los de otros etnógrafos occidentales, hicieron del cine una herramienta muy valiosa (y novedosa en aquellos primeros años de la historia del cine) para el estudio de las culturas y de la vida en África, pero al mismo tiempo fueron criticados por no cuestionar el orden dominante por el que el continente y los africanos se veían subyugados y oprimidos mediante los discursos y prácticas de control del sistema colonial. En este contexto, si bien este cine etnográfico no

pecó de falsear y reducir la rica diversidad de todo un continente a unos pocos estereotipos y preconceptos negativos (como sí lo hizo el entero corpus cinematográfico colonial), no fue hasta la llegada de las independencias africanas cuando empezaron a darse a conocer los trabajos (críticos) de autores, cineastas y realizadores africanos deseosos de contar sus narraciones, promover su cultura, aportar su visión sobre el estudio de las realidades africanas y divulgar su versión de la historia. Con las independencias de los países africanos, África no sólo inició a reobtener su autodeterminación política, sino que los africanos recobraron su voz, incluso en el ámbito de las representaciones cinematográficas, para así iniciar a contrarrestar esa visión parcial del continente (y del mundo) que el etnocentrismo europeo-occidental dominante fomentó hasta ese momento. Veamos, por fin, a continuación como surge y se define el nacimiento del cine africano.

2.2. Independencias y nacimiento del “cine africano”

Como cita Guadalupe Arensburg en su libro *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas* (2010) que representa uno de los libros más extensos jamás publicados en español sobre la historia y los autores más destacados de los cines africanos, en 1960 el reconocido historiador y crítico cinematográfico francés Georges Sadoul escribía en el diario *Le Monde*:

Sesenta y cinco años después del invento del cine, todavía no se ha producido ni un solo largometraje realmente africano, es decir, interpretado, rodado, escrito, ideado, montado por africanos y, naturalmente, hablado en una lengua africana. Es decir, que 200 millones de personas quedan excluidas de la forma más avanzada del arte más moderno. Estoy convencido de que antes de finales de los años sesenta este escándalo será sólo un mal recuerdo de los tiempos pasados. (Arensburg, 2010: 23)

Es importante recordar ante esta cita que, al escribir estas reflexiones, Sadoul hacía referencia principalmente al África negra, pues es cierto que es a partir de 1960 cuando empiezan a celebrarse las independencias de varios países subsaharianos que, poco años después, se convertirán en los primeros productores de filmes clave en la historia de los cines del continente vecino.

En 1960 fueron efectivamente diecisiete¹⁸ los estados africanos que consiguieron su autodeterminación. Con la llegada de las independencias africanas, se crearon nuevas políticas culturales y los realizadores comenzaron a reapropiarse del cine. Puede decirse que algunas de estas primeras películas nacieron, de hecho, de los mismos movimientos independentistas, como forma de difundir los nuevos ideales y las luchas para la autodeterminación de los pueblos, con los que se buscaba

¹⁸ Los países africanos que consiguieron su independencia en 1960 fueron: Camerún (1 de enero, de Francia), Senegal (4 de abril, de Francia), Togo (27 de abril, de Francia), Mali (22 de septiembre, de Francia), Madagascar (26 de junio, de Francia), Congo-Kinshasa; 30 de junio, de Bélgica), Somalia (1 de julio, de Reino Unido), Benín (1 de agosto, de Francia), Níger (3 de agosto, de Francia), Burkina Faso (5 de agosto, de Francia), Costa de Marfil (7 de agosto, de Francia), Chad (11 de agosto, de Francia), República Centroafricana (13 de agosto, de Francia), Congo-Brazzaville (15 de agosto, de Francia), Gabón (17 de agosto, de Francia), Nigeria (1 de octubre, de Reino Unido), Mauritania (28 de noviembre, de Francia).

además promover la unidad e identidad nacionales, así como los nuevos proyectos gubernamentales. Es el caso de países como Argelia y Mozambique, por citar aquí un par de ejemplos, en los que el cine sirvió como arma para fomentar el cambio, para reescribir la historia de los procesos de liberación (como fueron las películas de Lakhdar-Hamina en la Argelia de los años sesenta) o para difundir los nuevos valores y modelos educativos nacionales (como es el caso, a partir de mediados de los años setenta del Instituto Nacional de Cine y las unidades móviles de proyecciones semanales del noticiero nacional Kuxa Kanema en la República Popular de Mozambique).

Por estos motivos, como bien explica Mbye Cham, “el cine africano es sin duda ‘hijo de la independencia política’” (en Dovey 2009: 29), o como detalla la investigadora sudafricana Lindiwe Dovey, “su origen hace pues del cine africano un arte muy politizado en sus inicios, en parte, una reacción al cine colonial y etnográfico que se hacía en el continente.” (Dovey, 2009: 30).

2.2.1. La teoría del Tercer Cine en los inicios del cine africano y el caso del cine de resistencia del Norte de África

Antes de adentrarnos en la descripción de los principales nombres del cine africano, resulta importante empezar aquí con una breve mención al movimiento latinoamericano del Tercer Cine, ya que este planteamiento cultural mantuvo una relación temporal e ideológica muy cercana a buena parte de las primeras producciones del cine africano.

El origen abiertamente político de las primeras películas de un continente que estaba deshaciéndose de años de colonialismo europeo crece en paralelo a un discurso y una práctica cinematográfica que, en los años cincuenta, empieza a considerar el cine como un poderoso instrumento político y de cambio social para con los intereses revolucionarios de los pueblos oprimidos: el denominado Tercer Cine. Definido más tarde como teoría cinematográfica por los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, con la publicación en 1969 de su manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, este movimiento buscaba abarcar todos los trabajos

cinematográficos que lucharan en contra del imperialismo occidental (capitalista) y que, al mismo tiempo, consiguiesen romper con la pasividad del espectador. En este sentido, Solanas y Getino definieron el Tercer Cine con estas reflexiones:

La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo, y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis, constituye hoy por hoy el eje de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura. (Getino y Solanas, 1982: 7-8).

En su manifiesto Solanas y Getino rechazan así lo que ellos definen como el “primer cine”, es decir, aquella producción cultural dominante, constituida principalmente por películas escapistas, controladas por las estructuras comerciales de Hollywood y de los intereses norteamericanos, que sitúan al espectador como un “consumidor de ideologías, y no como un creador de ideología”. El “segundo cine”, por otra parte, incluía esa producción artística o cine de autor que buscaba contraponerse también al cine de Hollywood, pero que igualmente no resultaba válido ni representativo para las sociedades subyugadas dado su carácter individualista, centrado a veces en la introspección personal y no en la reivindicación colectiva necesaria para suscitar cambios sociales. De este modo, el Tercer Cine surge como alternativa de utilidad para los fines sociales, políticos y culturales que faltaban en las dos otras categorías cinematográficas. Según el movimiento del Tercer Cine la película debe ser fuente de reflexión, de denuncia de las injusticias, es decir, debe representar un discurso con el que se consigan despertar conciencias hacia la acción, a la vez que se fomente el cuestionamiento de las estructuras hegemónicas que oprimen al mundo que diverge de los intereses del capital occidental.

El trabajo de Solanas y Getino fue influenciado principalmente por las ideas de pensadores como Karl Marx y Antonio Gramsci, al igual que por teóricos anticoloniales tales como Frantz Fanon y Amílcar Cabral, entre otros, que buscaban difundir la violencia revolucionaria o proletaria. Según Fanon, los colonizados debían dejar de imitar a los colonizadores euro-occidentales (quienes pretendían

“blanquear” sus formas), sino que debían empezar a imitar su violencia para transformarla en cambio revolucionario. Esta es, de hecho, la violencia que buscaban promover los cineastas del Tercer Cine con sus filmes. Solanas y Getino insisten en su manifiesto en filmar como una “actividad de guerrilla”, siendo la cámara como el “incansable expropiador de imágenes-armas”. Según los autores, el Tercer Cine debe mover hacia la *acción*, en la que la película resulta “importante solo como detonador o pretexto” y que los cineastas deben “insertar su trabajo en los procesos de liberación, anteponiéndola al servicio de la vida, antes que al del arte” (Getino y Solanas, 1982).

Con estos y otros preceptos en mente, el Tercer Cine de Solanas y Getino pretendía últimamente “descolonizar la cultura”, no sólo de lo que había podido dejar el colonialismo de forma directa en los países del llamado Tercer Mundo (estructuras institucionales y discursos discriminatorios), sino también de toda relación neocolonial con los poderes occidentales. En pocas palabras, el Tercer Cine se consideraba esencialmente como un cine de guerrilla, en el que tenían más importancia las cuestiones de producción, distribución y exhibición para con el pueblo y su libertad, más que aquellas cuestiones estéticas al servicio del capital. Por todos estos motivos y por el hecho de que el cine africano inicia a emerger también en los años cincuenta junto al deseo de intelectuales, políticos y autores africanos de descolonizar tanto las mentes de sus compatriotas como los despachos de la administración de sus países colonizados, buena parte de los realizadores de las primeras décadas del cine continental se asocian con el movimiento del Tercer Cine.¹⁹

¹⁹ Aunque pueda resultar obvio, puede ser útil recordar aquí la importancia de no confundir el Tercer Cine con el cine del Tercer Mundo. Aunque el término Tercer Mundo esté en desuso en nuestros días y si bien buena parte de los cineastas de esta demarcación geopolítica (como sucedió en los primeros años de historia del cine africano) puedan compartir y defender algunos aspectos del Tercer Cine en su obra, no toda producción cinematográfica proveniente del Tercer Mundo puede clasificarse como parte del movimiento del Tercer Cine. Un claro ejemplo es el cine egipcio o indio de corte comercial que se producía en los años sesenta. Si bien puede decirse que una película popular egipcia, al igual que una producción de Bollywood, fueran del Tercer Mundo en los años sesenta, estas no representaban naturalmente un ejemplo de Tercer Cine.

Los primeros pasos del cine argelino y tunecino: películas al servicio del pueblo

Una de las cinematografías nacionales de África que, desde sus primeros años, mantuvo una relación muy estrecha con los planteamientos del Tercer Cine fue la argelina. Desde los años cincuenta, el cine en Argelia se consideró como un elemento esencial de las luchas independentistas promovidas por el trinomio del Frente de Liberación Nacional (FLN), el ejército de resistencia y el Gobierno Argelino Provisional en el Exilio (GPRA). La primera unidad de producción del país, conocida como el Grupo Farid, se creó en 1957 por un grupo de cineastas locales liderados por el activista francés y miembro del FLN René Vautier, quien realizaría dos años más tarde la película más emblemática de la causa anticolonialista de este primer periodo: *Argelia en llamas* (1959). A partir de esta primera unidad de cineastas se creó la primera escuela de cine del país, pero cuatro de los primeros realizadores, alumnos de Vautier, murieron intentando luchar filmando en el campo de batalla (Armes, 2005: 15). Claramente, algunos de los primerísimos cineastas argelinos defendieron las causas políticas fundamentales en el Tercer Cine con sus propias vidas.

El cine argelino nace así como arma para documentar y promover la resistencia. Según explica el propio gobierno del país norafricano, la producción fílmica de estos años “tenía la función esencial de informar al mundo sobre la situación del pueblo argelino, sobre la vida de los refugiados, [y documentar los movimientos de los] militares del Ejército de Liberación Nacional en plena acción. Las documentales fueron rodados en condiciones muy difíciles. Las películas que más marcaron esta época son *Argelia en llamas*, *Saqiet Sidi Youcef*, *Argelia nuestra*, *Los fusiles de la libertad*, *Las enfermeras del Ejército de Liberación Nacional*, *Yasmina* y *Ataque de las minas del Ouenza*” (Embajada de Argelia en Madrid, 2015).

En estos años previos a la independencia de Argelia, marcados por la larga y brutal guerra con Francia, según el guionista argelino Mouny Berrah, “el cine argelino representó un espacio de solidaridad, intercambio y expresión entre miembros de los maquis argelinos y los intelectuales franceses que simpatizaban con el movimiento de liberación” (en Armes, 2005: 15). De hecho, entre algunos de estos

primeros miembros se encontraban ya los que se convertirían pocos años después en los cineastas de referencia del cine argelino, como fueron Mohamed Lakhdar Hamina y Ahmed Rachedi.

Con la llegada de la independencia política de Argelia en 1962, el compromiso del cine argelino con su pueblo y las luchas antiimperialistas no cesaron, continuando a ser, en parte, un ejemplo vivo del movimiento del Tercer Cine. A partir de 1962 no sólo los realizadores siguieron promoviendo un cine sociopolíticamente comprometido, sino que incluso las nuevas instituciones culturales de la Argelia independiente se centraron en apoyar la producción de un cine reivindicativo y social que permitiera promover los valores anticolonialistas de la nueva identidad argelina. El primer largometraje documental de la historia del país independiente, *L'Aube des Damnés* (El Amanecer de los Condenados; 1965)²⁰, realizado por Ahmed Rachedi, se centró en analizar la situación de los pueblos oprimidos en varias regiones del Tercer Mundo, mientras que el primer largometraje de ficción, *Le Vent des Aurès* (El viento de los Aures; 1966)²¹, dirigido por Mohamed Lakhdar Hamina, representa la trágica historia de una familia rural destrozada por la guerra durante los enfrentamientos con las fuerzas opresoras (Armes en Gugler, 2011: 294).

Otro referente de la fuerte relación entre los primeros años del cine argelino y las ideologías de resistencia fue Casbah Films, la primera productora cinematográfica privada del país, activa entre 1965 y 1967, con la que el ex-comandante y activista del FLN, Yusef Saadi, dio a conocer sus propias aventuras en uno de los largometrajes internacionalmente más reconocidos sobre la guerra de independencia de Argelia: *La Batalla de Argel* (1966). Esta película, dirigida por el neorrealista italiano Gillo Pontecorvo, no sólo llevó las luchas por la libertad de los argelinos a las grandes pantallas de muchos países, sino que representó un

²⁰ En el siguiente enlace se puede visionar el documental *L'Aube des Damnés* de forma completa, gratuita y en versión original: <https://www.youtube.com/watch?v=K-HeN3PP5kI>

²¹ En el siguiente enlace se puede visionar el largometraje *Le Vent des Aurès* de forma completa, gratuita y en versión original: https://www.youtube.com/watch?v=AN6L_7rrFNU

ejemplo de cine muy valioso para hacer de las ideologías defendidas por el Tercer Cine de Solanas y Getino un elemento de análisis de gran relevancia y actualidad.²²

A diferencia de Argelia, Túnez consiguió su independencia de Francia en 1956 casi sin derramar sangre. El país, que ya tenía una fuerte cultura de cine-clubs desde los primeros años cincuenta, equipó rápidamente a las numerosas *maisons de la culture* (casas de la cultura) de todo el país con material cinematográfico a fin de promover los nuevos noticieros y las películas nacionales.

En 1961 se funda en Túnez una de las primeras asociaciones de cineastas del continente: la *Association des Jeunes Cinéastes Tunisiens* (AJCT, Asociación de Jóvenes Cineastas Tunecinos). En 1964 se crea uno de los primeros festivales de cine del África poscolonial: el *Festival International du Film Amateur de Kélibia* (FIFAK; Festival Internacional de Cine de Aficionados de Kélibia), evento que precedió a la creación en 1966 de las emblemáticas Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC), uno de los principales eventos del cine continental que sigue celebrándose hasta hoy (Armes, 2005: 21).²³

A diferencia del cine argelino, los inicios del cine tunecino fueron menos trágicos y sangrientos. Aun así, las ideologías de resistencia cultural propias del Tercer Cine se encontraban también muy vivas y presentes entre los primeros autores y proyectos cinematográficos del país. Como explica el crítico tunecino Tahar Chikhaoui, “los sesenta fueron años en los que las cosas se construyeron, se establecieron. Lo más importante era unir Túnez con la imagen” (en Armes, 2005: 21). De hecho, aunque hubo algunos ejemplos de películas y cortos de cineastas aficionados en años anteriores, no fue hasta 1966 cuando se estrenó, con un título muy simbólico, el primer largometraje del país: *L'aube* (El amanecer), realizado

²² Para profundizar sobre esta película y su relación con el movimiento del Tercer Cine es aconsejable leer el artículo crítico “Third Cinema as Critical Practice: A Case Study of *The Battle of Algiers*” de Mike Wayne (2011: pp. 5 – 24; la referencia completa del libro original en inglés en el que se encuentra esta reflexión se halla en la bibliografía final).

²³ Hasta el año 2015 las Jornadas Cinematográficas de Cartago se celebraban con periodicidad bianual. A partir de esta reciente edición han pasado a celebrarse cada año, factor que resulta representativo del aumento reciente en el número producciones fílmicas provenientes del continente africano.

por Omar Khelifi, siguiendo la línea del cine de liberación argelino. En esta película Khelifi decidió contar la historia de tres tunecinos que sacrificaron su vida en las luchas de independencia durante 1954, lo que demuestra que, incluso una década después de su liberación, Túnez siguió defendiendo y difundiendo los valores de resistencia con el primer (y “tercer”) cine de su historia nacional.

Las teorías del Tercer Cine fueron asimiladas y respaldadas también por los primeros cineastas subsaharianos, algo que se pone de manifiesto tanto en algunos de sus primeros filmes, como también en los manifiestos que los cineastas africanos firmaron a favor de una cinematografía continental unida y comprometida con los ideales de renovación y liberación político-cultural. Como veremos más adelante, algunos de estos manifiestos, representativos de las ideologías del Tercer Cine, se firmaron en los festivales de cultura y cine de Argel (en 1973), Niamey (en 1982), Harare (en 1990) y Uagadugú (en 1991), entre otros.

Por último, entre todos estos referentes, es importante anotar que el cineasta africano más citado y analizado en los manuales y antologías dedicados al estudio de la relación entre el Tercer Cine y el cine africano es el senegalés Ousmane Sembène. Defensor en todas sus creaciones de un cine de reivindicación política y antiimperialista, de corte didáctico y crítico con los poderes hegemónicos del pasado y presente africano, Sembène es internacionalmente reconocido como “el padre del cine africano”, a la vez que el cineasta por excelencia del Tercer Cine en África.

2.3. La aparición de los cines del África subsahariana

Son muchos los referentes que se pueden emplear para delimitar el inicio del cine de África. En los años cuarenta por ejemplo, Egipto ya poseía su propia industria de cine comercial, mientras que, en el Magreb, países como Argelia o Túnez iniciaron sus cinematografías nacionales de la mano de los movimientos de resistencia en los años cincuenta. En el caso de Sudáfrica, el cine emerge también en fechas tan tempranas como 1910, pero al mantenerse siempre bajo el dominio y control de las minorías blancas del país, nunca se contempla a esta producción fílmica como parte de los cines africanos hasta la caída del régimen del Apartheid en los años noventa del siglo XX.

Entre tantos contextos diferentes y observando los casos de Egipto y Sudáfrica como excepciones de fuertes industrias nacionales dentro del continente, es en el África subsahariana donde pueden encontrarse las grandes líneas de creación que marcaron la historia y la evolución de lo que se denomina comúnmente como “cine africano”. De hecho, gran parte de los manuales y estudios que, desde los años ochenta²⁴, vienen dedicándose a analizar estas cinematografías se concentran en la historia de los países subsaharianos para trazar el avance y las características de los cines más representativos del continente. Separados aquí por décadas de evolución y por bloques lingüísticos (relacionados con las estructuras y modelos audiovisuales que dejaron las antiguas colonias europeas), intentaremos ofrecer a continuación un repaso de los factores, películas y autores más destacados de la historia de estas cinematografías aún bastante desconocidas por los públicos generalistas.

2.3.1. AÑOS'60: emancipación y los primeros cines del África subsahariana

²⁴ En el capítulo tercero de esta tesis se puede encontrar una sección dedicada a profundizar en los aspectos y la evolución histórica de la atención analítica que críticos y académicos han prestado a los cines del continente africano y de su diáspora.

En los años sesenta emergen los primeros cineastas subsaharianos que se convertirán también en los primeros referentes de las nuevas cinematografías nacionales. La primera generación de estos realizadores, como explica Arensburg, nace ante todo “de una voluntad implacable de desarrollar una identidad de las culturas nacionales y con un profundo deseo de dar testimonio de las mismas, con el objetivo de rechazar la imagen que de ellos había dado el cine de la época colonial” (2010: 23). En este sentido, los “padres” del cine de la subregión africana se distinguen por realizar filmes en los que los africanos pudiesen reconocerse por primera vez en la gran pantalla, con el fin de deshacer(se) de aquella carga de simplificaciones y estereotipos, en gran parte negativos, que los discursos hegemónicos del colonialismo occidental habían difundido sobre lo africano durante tantos años.

Por estos motivos, las películas de estos primeros años se distinguen por una marcada tendencia política y didáctica, con las que no se pretendía crear una industria de entretenimiento popular, sino un corpus de discursos audiovisuales que pudiese facilitar la descolonización de las mentes, el desarrollo social y humano de las sociedades africanas, además de la recuperación y revalorización de un patrimonio cultural propiamente africano. Estos nuevos directores africanos, principalmente del área francófona, coinciden también en el ejercicio de un “realismo crítico en el que poder reflejar las contradicciones políticas, sociales y culturales más importantes de la nueva sociedad poscolonial, con el objetivo de provocar una identificación del espectador con los problemas y hacerle tomar conciencia de los cambios necesarios para la construcción de una nueva sociedad” (Arensburg, 2010: 23).

No obstante, para poder comprender y contextualizar de forma más apropiada los creadores y sus primeros trabajos cinematográficos, resulta esencial destacar aquí una línea de pensamiento africanista que influyó notablemente en la aparición de lo que hoy consideramos como las obras fundacionales de los cines de África.

2.3.1.1. La Negritud: inspiración emancipadora

Si en el Tercer Cine encontramos un referente ideológico y práctico que, a escala planetaria, simbolizaba el compromiso sociopolítico y cultural que compartían varios de los primeros cineastas de los países del denominado Tercer Mundo, es en el movimiento de la *Négritude* (Negritud), difundido principalmente entre los intelectuales negros francófonos, donde podemos hallar algunas de las bases de emancipación específica que movieron a los primerísimos cineastas subsaharianos.

La Negritud hace referencia a una corriente literaria y política que, emergida en el periodo de entreguerras de la mano de intelectuales negros como el martiniqués Aimé Césaire y el senegalés Léopold Sédar Senghor, busca reivindicar la identidad negra y su cultura frente a la opresión y el dominio colonial (inicialmente franceses y, por extensión, el dominio euro-occidental). Al defender y ensalzar los valores culturales de los pueblos negros, este movimiento se vinculó fuertemente con los fundamentos políticos de los proyectos independentistas en África, hasta influenciar también a numerosos pensadores cercanos al “*Black nationalism*” (nacionalismo negro) más allá de las fronteras del mundo negro francófono. El concepto de la negritud empezó a difundirse ampliamente en los años cuarenta a través de la revista *Présence Africaine* (Presencia africana), una publicación, fundada por el senegalés Alioune Diop, que se producía simultáneamente en París y en Dakar (Frioux-Salgas, 2010: 3). Según publicaba Senghor, la Negritud era para él “el conjunto de valores culturales del mundo negro, aquellos que se expresan en la vida, las instituciones y las obras de los negros” (Senghor, 1964: 9). Si bien para Aimé Césaire, como para otros autores críticos posteriores, la Negritud terminó siendo un concepto tergiversado y malinterpretado hasta sustentar visiones esencialmente racistas, el concepto de la Negritud representaba “en primer lugar el rechazo. Rechazo ante la asimilación cultural; rechazo de una determinada imagen del negro tranquilo, incapaz de construir una civilización” (Césaire, 1935). Para Césaire, como para los primeros cineastas subsaharianos, se trataba de fomentar una producción cultural emancipadora, que dejase de denigrar al negro y pasase a dignificarlo para su plena emancipación e independencia. Para Césaire, como para

los primeros cineastas africanos, no había dudas: “lo cultural está por encima de lo político” (Césaire, 1935).

Es exactamente en este contexto de ideologías emancipadoras desarrolladas por intelectuales y estudiantes africanos residentes en París donde puede situarse la primera producción fílmica que, según muchos autores, representa el epicentro del nacimiento del cine subsahariano: *Afrique-sur-Seine* (África por el Sena), un cortometraje realizado en 1955 por los senegaleses Paulin Soumanou Vieyra y Mamadou Sarr (en colaboración con otros estudiantes africanos seguidores de los postulados defendidos por la revista *Présence Africaine*), que representa una especie de “documental etnográfico a la inversa” en el que un grupo de inmigrantes africanos documenta y analiza, con su cámara en los hombros, como es la vida de los negros en Francia en aquellos años (Dovey, 2009: 189). No obstante, al haberse rodado en suelo francés, no siempre se observa este filme como la primera película verdadera del África negra. Según varios historiadores, el cine subsahariano (al igual que el cine del África francófona) inicia con la obra cinematográfica de Ousmane Sembène, otro importantísimo autor senegalés que, de regreso a Dakar después de haber terminado sus estudios en la Escuela de Cine de Moscú y de una errática vida laboral en Francia, rueda en 1962 un cortometraje que pasará a la historia del cine universal: *Borrom Sarret*²⁵ (“El carretero”). Este filme, de estética neorrealista, narra la jornada de trabajo de un hombre senegalés convencional que intenta ganarse la vida con su carreta en las calles de la capital, una actividad en la que el autor resume de forma magistral los dilemas amargos y conflictivos entre la tradición africana y la vida moderna impuesta por los modelos occidentales.

Como veremos en el siguiente apartado, *Borrom Sarret* no sólo inaugura la historia del cine subsahariano, sino también la política de cooperación cinematográfica por parte de Francia en sus antiguas colonias africanas.

²⁵ En el siguiente enlace se puede visionar el filme *Borrom Sarret* en su forma completa, gratuita y en versión original (francés y wolof): https://www.youtube.com/watch?v=VdaC40a_z80

2.3.1.2. África francófona – años 60

Dada la prevalencia de ideologías emancipadoras en el contexto francoparlante y del activismo cultural desarrollado por autores e intelectuales africanos comprometidos con estas causas, la primera década de los cines subsaharianos se distingue por ser prevalentemente importante en el África francófona.

En estos años claves para los movimientos defensores del anticolonialismo y del panafricanismo, los primeros cineastas subsaharianos se apropian del medio cinematográfico no sólo para difundir sus mensajes entre públicos todavía en buena parte analfabetos, sino para reconstruir unas identidades culturales propiamente africanas que se habían silenciado durante demasiados años de colonialismo. De esta manera, los primeros directores se consideran como los representantes contemporáneos de los *griots*²⁶, encargados de documentar, transmitir y ensalzar el patrimonio narrativo e histórico africano como son los cuentos, las leyendas, las tradiciones, los mitos y las grandezas del pasado. El mismo Ousmane Sembène comentaba al respecto:

El realizador africano de películas es como el *griot*, similar al bardo de la Europa medieval, un hombre de cultura y sentido común que es el historiador, el contador, la memoria viviente y la conciencia de su pueblo. ¿Por qué el realizador debe desempeñar semejante papel? Porque, como muchos artistas, es quizá más sensible que otras personas. Los artistas conocen la magia de las palabras, de los sonidos y de los colores, y utilizan estos elementos para ilustrar lo que los demás piensan y sienten. El realizador no debe vivir recluido en su torre de marfil; tiene una función social concreta que desempeñar. (Pfaff en Arensburg, 2010: 24)

²⁶ En gran parte de las sociedades del África occidental el *griot*, desde hace más de 1.600 años, representa la figura del narrador popular de historias, depositario de la tradición oral de su comunidad y de su cultura. El *griot* representa la figura del divulgador de la historia, cual depositario de la memoria colectiva, quien la cuenta de la manera en el mundo occidental entenderíamos como propia de un poeta o un cantante de alabanzas. Tradicionalmente este rol pertenece a miembros de una misma familia y se transmite de padre a hijo, de generación en generación, quienes mantienen vivas tanto las formas narrativas (el arte de la narración oral y de la improvisación de los *griots*) como los contenidos de las historias más relevantes de una cultura y su comunidad (mitos, cuentos e historia para la memoria colectiva de la comunidad). Los *griots* no sólo son conocedores muy informados de la historia local, sino que emplean sus habilidades para contar y difundir asuntos relevantes de la actualidad, como son chismorreos, sátiras y comentarios políticos de su comunidad.

Ousmane Sembène, padre del cine subsahariano

Ousmane Sembène (1923 - 2007), admirado por muchos y reconocido como el “padre del cine subsahariano”, destacó tanto por su activismo político y social a través del arte cinematográfico, como por haber sido el iniciador de un cine específicamente africano orientado hacia la demostración de contradicciones políticas, sociales, culturales e identitarias en las nuevas sociedades poscoloniales del continente. Considerado como una unión de estilos a caballo entre el neorrealismo y el realismo soviético, el realismo crítico de Sembène se distinguió pronto como un estilo cinematográfico propio que influenció los círculos de cineastas africanos de los años venideros (Thackway, 2003: 9). Dada su figura de “padre” de estos cines y a la vez de autor fundador de la primera línea de creación fílmica propiamente africana (definida como “escuela sembeniana”, según algunos autores [Thackway, 2003: 9]), la biografía de Sembène merece aquí una breve mención especial.

Nacido en 1923 en Ziguinchor, principal ciudad de la región senegalesa de la Casamance, hijo de padre pescador, Sembène fue educado tanto en la escuela coránica como en la francesa. Estos años de formación le permitieron aprender tanto el árabe, como el francés y su lengua materna, el wólof. Tras seguir los pasos de su padre, Sembène descubre que sufre de mareo y se muda a la capital senegalesa, Dakar, donde realiza varios trabajos manuales para subsistir. A la edad de 19 años, en 1942, entra en el ejército francés y en 1944 fue reclutado en el cuerpo de los Tiradores Senegaleses. Durante la Segunda Guerra Mundial luchó junto al ejército del Gobierno de la Francia Libre. Terminada la guerra regresó a su país, para luego volver a marcharse en 1947 a Francia donde trabajó primero como obrero en las fábricas de Citroën en París y más tarde como estibador en el puerto de Marsella. Fue en estos años donde se inspiró para escribir, unos años más tarde, una de sus primeras novelas más importantes: *Le Docker Noir* (El estibador negro), publicada en 1956 (Sembène, 1973). En estos años de vida en Francia, Sembène participó activamente también en varios sindicatos, militó a favor de las movimientos anticoloniales y se afilió al Partido Comunista, con el que apoyó la

huelgas para dificultar la salida de cargamentos armamentísticos destinados a las guerras coloniales de Francia en Vietnam (Vetinde, 2014).

Después de completar varias novelas en los años cincuenta, a partir de 1960 (año de la independencia de su país y de muchas otras ex-colonias europeas en el continente), Sembène empieza a interesarse por el cine. Comprometido con el cambio social, se da cuenta de que con la escritura no conseguía llegar más que a unas élites alfabetizadas de su continente. Por este motivo, en ese mismo año busca apoyos para estudiar cine con la intención de realizar películas que puedan alcanzar audiencias numerosas en África. En 1961, gracias a una beca de la U.R.S.S., se forma en la Escuela de cine de Moscú, donde trabajará durante diez meses como becario asistente en los estudios Gorki, colaborando en trabajos de Marc Donskoï y Sergei Guerassimov (Arensburg, 2010: 41-45).

Casi con cuarenta años, Sembène regresa de nuevo a su país en 1962 y comienza aquí su carrera como cineasta comprometido tanto con su nación y el futuro postcolonial del continente, como con el séptimo arte africano. Un año después de completar su primer cortometraje de ficción, *Borrom Sarret* (1962), en 1963 crea su propia productora cinematográfica, Doomirew (que en lengua wólof significa “hijos del país”) y realiza su primer cortometraje documental, *L'Empire songhay* (El imperio songhai). Mientras sigue escribiendo novelas, en 1964 realiza *Niaye*, otro cortometraje que tuvo poca repercusión en su filmografía. Además de seguir publicando novelas entre un rodaje y otro, es en 1966 cuando Sembène realiza su primer largometraje, que se convertirá también en el primer largometraje de ficción del África subsahariana: *La Noire de...* (La negra de...), un filme, basado en una de sus novelas anteriores (*Voltaïque*; Voltaico, publicada en 1962), sobre la desadaptación de Diouana, una empleada doméstica senegalesa que trabaja para una familia blanca de cooperantes franceses que, al terminar su periodo en Dakar, la invitan a trabajar en su apartamento de vacaciones en la Costa Azul francesa. Con este filme, rodado con estilo sencillo, realista y en línea con ciertos aspectos del movimiento cinematográfico de la *nouvelle vague* (nueva ola) francesa, Sembène sus primeros reconocimientos internacionales. Además de ser proyectada en 1966 en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes (al año

siguiente Sembène se convertiría también en el primer africano a ser invitado como miembro de este gran festival), esta película recibió en ese mismo año el Premio Jean Vigo, el Tanit de Oro de las Jornadas Cinematográficas de Cartago y el galardón al Mejor Realizador en el Festival Mundial de Artes Negras de Dakar (Arensburg, 2010: 45).

En 1968 Sembène estrena otro largometraje, basado también en otra de sus novelas: *Mandabi* (*Le Mandat*; El giro postal), una historia, en clave cómico-satírica, sobre la burguesía senegalesa y sus abusos de poder, con la que recibió más reconocimientos de calado internacional: el Premio Especial del Jurado y el Premio de la Crítica en la Muestra cinematográfica de Venecia en 1968, el Premio de los Cineastas Soviéticos en el Festival de Tashkent en 1968 y el Primer Premio del Festival de Cine Negro de Filadelfia en 1973 (Arensburg, 2010: 46) . Junto a su denuncia hacia las injusticias perpetradas por las nuevas clases adineradas y poderosas del país, esta película destacó también en la historia de los cines subsaharianos por ser la primera enteramente rodada en wolof²⁷, un hecho que motivó a muchos otros autores y realizadores africanos a utilizar las lenguas locales en las nuevas producciones cinematográficas del África postcolonial. Tal y como comentó el propio autor sobre esta obra:

Con *Mandabi* quise denunciar a la burguesía senegalesa de una manera brechtiana. Burguesía de un tipo un poco especial, compuesta por intelectuales y alto cargos administrativos que utilizan su saber para aplastar al pueblo. (Sembène en Arensburg, 2010: 45).

A partir de estos años, como veremos, Sembène sigue comprometido con el cine continental, no sólo realizando varias películas más, sino capitaneando un buen número de reuniones y manifestos, como fue la fundación de la FEPACI (Federación PanAfricana de Cineastas) en 1969, con el fin de promover los derechos de los realizadores y fomentar el crecimiento de un cine continental unido.

²⁷ El wolof es una de las lenguas autóctonas más importantes de Senegal.

En una entrevista sobre su forma de concebir el cine, Sembène afirmó:

Mi público es África; Occidente y el resto son mercados. Además, quiero mantener mi estética lo más cercana posible a la narrativa oral tradicional de nuestros países, con lo cual no uso nunca métodos tomados de Hollywood o el cine europeo. Mi meta, y espero lograrlo, es crear un lenguaje fílmico africano. (Sembène en Casa África, 2015)

Repasar el origen del cine francófono a través estas primeras obras de Ousmane Sembène no sólo resulta necesario para explorar los contenidos que marcaron las primeras películas africanas, sino que se hace esencial también para conocer las formas a través de las que iniciaron a crecer las cinematografías de esta región. En este sentido, antes de adentrarnos en conocer los autores más destacados de cada país francófono, es importante hacer mención al giro que da el gobierno francés en relación al cine en África una vez otorgada la autodeterminación a sus excolonias. Pasando de las prohibiciones coloniales del Decreto Laval a la independencia, Francia inicia en esta década unas nuevas líneas de apoyo al cine africano que, si bien serán útiles para el desarrollo de esta industria en los jóvenes países francófonos sin recursos, no dejarán de generar restricciones y reacciones controvertidas hacia un arte que buscaba realmente liberarse de toda dependencia extranjera, europea, occidental y neo-colonial.

Francia y el inicio de su intervencionismo cinematográfico

Si buscamos trazar los inicios del cine africano desde un ángulo institucional, estructural y político-económico, encontramos que la fecha de exhibición del primer cortometraje subsahariano *Borrom Sarret* (realizado en 1962 y difundido en 1963) marca también el inicio de la colaboración francesa con los cines del África francófona. Tras la pérdida de las colonias, Francia creó el nuevo Ministerio de la Cooperación, en el que, bajo influencias de Jean-René Débrix (ex-director adjunto del Instituto de Altos Estudios de Cinematografía de París, que se convertiría en el primer director de esta unidad), en 1963 se inaugura una oficina específica dedicada a las cuestiones relativas al cine (el denominado *Bureau du Cinéma*). En estos primeros años, Francia asegura así apoyo técnico, material y

financiero para la realización de películas de los nuevos cineastas africanos, a cambio de hacerse con los derechos de exhibición no comercial de estas primeras películas (que distribuirá básicamente a través de su red de centros culturales en África y en el mundo francoparlante). Al mismo tiempo, el mismo Débrix pone en marcha otra línea de acción para con el cine africano que consistirá en la compra de los derechos de las nuevas películas africanas que se producían de forma independiente en el continente. Esto será, de hecho, el caso de *Borrom Sarret*, al igual que otros filmes de realizadores como Alassane, Bassori, etc. (a continuación se hablará de estos autores). Para muchos cineastas, vender los derechos de sus películas era la única forma de conseguir cierta distribución, dado que las salas de cine privadas que existían en los países africanos (principalmente en manos de dos grandes compañías francesas: la SECMA y la COMACICO) mantenían una fuerte política de monopolio en la distribución cinematográfica (Elena, 1999: 160; Diawara, 1992: 27).

Estos vínculos con Francia conllevaban naturalmente ciertas limitaciones, ya que cuando el proyecto cinematográfico africano no satisfacía a los patronos franceses podía verse rechazado. Este es el caso, por ejemplo, del primer largometraje de Ousmane Sembène, *La Noire de...* (1966), que inicialmente no recibió el apoyo financiero para su producción ya que mostraba la explotación de los trabajadores africanos en Francia. Una vez rodado de forma independiente, el Ministerio de la Cooperación francés no dudó, sin embargo, en comprar sus derechos de distribución, lo que representó otra práctica de control, según muchos autores, con el fin de limitar su impacto. Debido a experiencias frustrantes como esta, que se vieron en parte repetidas durante la creación del segundo largometraje del Sembène, *Mandabi* (1968), el padre del cine africano terminó rechazando cualquier relación con Francia y buscó producir sus siguientes películas de forma totalmente independiente (Elena, 1999: 160, 161).

Si bien estas ayudas de la nueva agencia de la Cooperación francesa favorecieron que muchos cineastas africanos (francófonos) pudiesen realizar sus primeros

trabajos²⁸, es importante destacar que fueron muchos los propios cineastas, además de críticos e historiadores del cine africano, que observaron estos programas de “cooperación cinematográfica” como meras prácticas neocoloniales de dominio y control sobre la industria y sus contenidos (Diawara, 1992: 30-31²⁹).

En esta primera década de nacimiento del cine africano y de toma de contacto con las dificultades intrínsecas de una industria limitada por su falta de recursos y las estructuras comerciales extranjeras, aparecen dos de los primeros grandes eventos cinematográficos del continente: por una parte en 1966 se celebra el primer Festival de las Artes Negras de Dakar (promovido por los ideales de la Negritud tan defendidos por el primer presidente senegalés Léopold Sédar Senghor); mientras que en 1969, con sólo cinco países africanos y dos europeos representados³⁰, se celebró la primera Semana del Cine Africano de Uagadugú (en Burkina Faso, país que en aquellos años se denominaba Alto Volta), un evento que cuatro años más tarde se convertirá en el emblemático FESPACO (Festival Panafricano de Cine de Uagadugú).

Primeros cineastas subsaharianos de los países francófonos

Si buscamos resumir los autores y las películas que marcaron esta década fundacional del cine africano, es en esta lista de países francófonos donde encontramos los nombres clave del cine africano de los sesenta.

²⁸ En los primeros cinco años desde la creación del *Bureau du cinéma*, por ejemplo, Francia facilitó la producción de 39 filmes (principalmente cortometrajes). Las ayudas continuaron y en 1975 se registran aproximadamente 148 filmes (entre cortos y largos) realizados con el apoyo técnico y financiero de Francia.

²⁹ En este libro de Manthia Diawara (1992) se dedica un capítulo entero a la “Contribución de Francia al desarrollo de la producción cinematográfica en África” (pp. 21-34). Se aconseja su lectura a los interesados en descubrir más detalles de estas décadas de promoción y control sobre el cine francófono africano por parte del gobierno galo.

³⁰ La primera Semana del Cine Africano de 1969 fue organizada por el gobierno del país (Alto Volta en aquellos años, hoy Burkina Faso), junto con el apoyo del Ministerio francés de la Cooperación (al ser el principal productor de filmes africanos hasta la fecha). Con veinticinco títulos programados sin categorías a competición, sólo unos pocos países africanos y dos europeos estaban representados: Senegal, Mali, Camerún, Níger, Alto Volta, Francia y Holanda (Diawara, 1992: 129).

Senegal: Además de Ousmane Sembène (al que le hemos dedicado un apartado especial dada su importancia en el marco de la historia de los cines subsaharianos), existen otros cineastas importantes que hicieron de este país, como explica Alberto Elena, “el mayor foco de actividad cinematográfica en este período fundacional” (1999: 20). Junto al nombre de Paulin Vieyra (mencionado anteriormente por su primer trabajo *Afrique-sur-Seine*, realizado en Francia en 1955, y por su dedicación al estudio de estos cines), destacan las figuras de Ababacar Samb-Makhara (1934 - 1987) y Momar Thiam (1929 - 2014), cineastas que exploraron en sus primeros filmes la alienación cultural generada por Francia en sus colonias: *Et la neige n'était plus* (1965, Y la nieve ya no estaba) de Samb-Makhara representa la desorientación de un joven que regresa a África después de terminar sus estudios en Francia; mientras que *Sarzan* (1963) de Thiam ofrece un retrato de un oficial colonial que, después de servir a Francia durante 15 años, regresa a su aldea natal. Por otra parte, el cineasta Mahama Johnson Traoré (1942 - 2010) completa su primer filme en 1969, *Diankha-Bi* (La muchacha), en el que aborda el rechazo de las tradiciones por parte de la nueva generación de mujeres africanas (Arensburg, 2010: 25).

Níger: Junto con Senegal, en los años sesenta Níger representa otro gran foco de producción cinematográfica. Aquí no sólo Rouch realizó algunas de sus más importantes películas etnográficas, sino que colaboró con algunos de los creadores que se convertirán en los pioneros del cine nigerino. Entre estos se encuentra el autodidacta Moustapha Alassane (1942 - 2015), hoy considerado como el fundador del cine nacional y padre del cine de animación africano. Alassane destaca, de hecho, por emplear las técnicas del dibujo animado para documentar y divulgar historias propias de las leyendas y tradiciones locales a la vez que, de forma crítica y educativa, lanzar importantes denuncias hacia los nuevos poderes neocoloniales en el continente. Tan comprometido como Sembène en usar el cine para el desarrollo de su sociedad, Alassane dirigió también el centro para la cinematografía en la Universidad de Niamey durante quince años, elevando a Níger en la década de los sesenta y setenta entre los países subsaharianos más prolíficos y reconocidos en este joven panorama del cine africano. El propio Moustapha Alassane afirmaba así su interés, compromiso y visión para con el cine continental:

Para mí, el cine puede y debe utilizarse para cambiar la mentalidad de las masas. Cada una de mis películas trata de la política, entre otras cosas porque suscita un interés en las masas y puede hacer que tomen conciencia de su cultura. Creo que, por ahora, el cine no ha demostrado suficientemente al mundo que África tiene su propia cultura. Él debe despertar la conciencia del espectador sobre los problemas específicamente africanos y guiar a África en una dirección más sostenible. (Alassane en *Africultures*, 2016)³¹

Entre su primera decena de trabajos realizados en esta década destacan los siguinetes: *Aouré* (1962), *La bague du Roi Koda* (El anillo del rey Koda; 1962), *La mort du Gandji* (La muerte de Gandji, 1965), *Bon voyage, Sim* (Buen viaje, Sim, 1966) y *Le retour de l'aventurier* (El regreso del aventurero, 1966).

Oumarou Ganda (1935-1981) es otro de los primerísimos actores y realizadores de Níger que, tras participar como protagonista en el filme *Moi, un noir* (Yo, un negro; 1959) de J. Rouch, realiza en 1968 una notable película de tinte autobiográfico: *Cabascabo* (Elena, 1999: 162, 163).

Costa de Marfil: En esta primera década de creación cinematográfica del país, destacan los nombres de Timité Bassori (1933 -) y el de Désiré Écaré (1939 - 2008). Bassori, formado en el Instituto de altos estudios de cinematografías de París (IDHEC), realiza su primer cortometraje de corte experimental en 1966: *Sur la dune de la solitude* (Sobre la duna de la soledad), un filme con el que, alejándose del cine africano de estilo realista de esos años, el autor busca crear un lenguaje cinematográfico propio a través de una adaptación moderna de la leyenda popular de Mama Wata (diosa africana que captura a su amado en el fondo del mar). Tras este primer trabajo, Bassori estrena en 1969 su primer largometraje, *La femme au couteau* (La mujer con cuchillo), un filme introspectivo en el que, a través de la historia de visiones traumáticas y recuerdos infantiles de un joven marfileño de regreso a su país tras una estancia en Europa, se inicia a visualizar en la filmografía africana la cuestión de la presencia europea en las nuevas identidades culturales africanas (Arensburg, 2010: 25; Spaas, 2000: 219).

³¹ Traducción del texto original publicado en francés realizada por el autor de esta tesis.

Écaré también inicia con un cine marcado por la relación del africano con Europa, a través de su primer filme realizado en 1968 y titulado *Concerto pour un exil* (Concierto para un exilio). Considerada como una continuación de *Afrique-sur-Seine* por explorar, como en la de Vieyra, la vida de algunos africanos residentes en París, esta película se centra en los dilemas de un grupo de estudiantes subsaharianos que lidian entre los deseos de volver a su tierra natal y las oportunidades que ofrece la vida en Francia. El siguiente largometraje de este autor, *A nous deux, France* (A nosotros dos, Francia), realizado en 1970, seguirá explorando estas cuestiones de las nuevas generaciones de jóvenes africanos que crecen en la diáspora, entre los dos continentes, y que se harán cada vez más relevantes en las producciones subsaharianas de los años venideros (Spaas, 2000: 219).

2.3.1.3. África anglófona - años '60

Después de la independencia, los países anglófonos, salvo en los casos de Ghana y de Nigeria, no posicionaron el fomento del cine ni en sus políticas culturales ni como factor de desarrollo económico o de entretenimiento popular. La gran mayoría de estos países, con la retirada de la administración británica, dejaron de producir películas con el cierre de las *Colonial Film Units* o Unidades del Cine Colonial británicas.

Ghana: El caso de este país del África occidental británica es algo diferente al resto de territorios angloparlantes ya que, incluso pocos años antes de celebrarse el inicio de la autodeterminación del país³², se privatizó en 1950 la Ghana Gold Coast Film Unit y se convirtió así en la primera productora independiente del país. Si bien esta organización seguía controlada por (y para facilitar) los intereses del cine británico en esta región africana, esta casa de producción comenzó a facilitar

³² Ghana obtuvo su independencia del Reino Unido el 6 de marzo de 1957, siendo uno de los primeros países subsaharianos en obtener la autodeterminación.

trabajo a los estudiantes ghaneses que se graduaban de la Accra Film Training School (Escuela de formación cinematográfica de Accra).

Con la llegada de la independencia del país en 1957, el primer presidente Kwame Nkrumah nacionalizó tanto la producción como la distribución del cine en el país, lo que significó el inicio de una nueva fase en la industria cinematográfica ghanesa. Entre 1957 y 1966 el régimen de Nkrumah construyó la infraestructura cinematográfica más sofisticada del continente hasta la fecha, lo que incluía estudios de edición y laboratorios para la post-producción de películas tanto de 16 como de 35mm. Aunque Ghana no tenía todavía a sus propios directores de cine independiente en estos años, fueron varios los autores extranjeros y técnicos nacionales que emplearon estas estructuras para realizar documentales, noticieros y filmes de propaganda a favor del régimen.

Tras la caída de Nkrumah en 1966, los nuevos poderes políticos de Ghana confiscaron todo el material cinematográfico que se produjo durante esta primera década, alegando que dichos filmes alimentaban simplemente “el culto a la personalidad de Nkrumah”. En ese mismo año, con el fin de generar una nueva línea en las políticas de producción del país, se nombró a Sam Aryetey (antiguo alumno de la Escuela de formación cinematográfica de Accra) como nuevo director de la Ghana Film Corporation, quien giró hacia el fomento de la coproducciones internacionales en suelo ghanés. En este sentido, el potencial de la “mejor infraestructura cinematográfica del África tropical”, según describía el propio Aryetey, no se proyectó hacia la creación de un cine local e independiente, sino en servir los intereses neocoloniales del capital occidental en las áreas anglófilas. A pesar de que hubo algunos directores ghaneses que a partir 1966 realizaron sus películas y participaron en coproducciones cinematográficas en su país, no es hasta los años '80 cuando podemos iniciar a destacar los primeros nombres de autores y obras que marcarán la historia de un cine ghanés independiente y representativo de las culturas locales (Diawara, 1999: 5, 6).

Nigeria: Como veremos a continuación, a pesar de que hoy en día Nigeria represente un caso particular dentro de la producción cinematográfica

subsahariana, en los años cercanos a su independencia no se registran grandes avances en la creación de cine nacional o de autor que nos ayuden a marcar la fundación de esta industria. Resulta importante mencionar, no obstante, que a diferencia de otros países africanos, Nigeria empezó a invertir en el desarrollo de su televisión nacional desde fechas tan tempranas como 1959, lo que sirvió para iniciar a concebir el sector audiovisual como un negocio productivo tanto en el ámbito nacional como en el internacional (Diawara, 1999: 7).

2.3.2. AÑOS '70: crecimiento de los cines del África subsahariana

Después de la primera década y justo después de la celebración de la primera reunión de cineastas africanos en la primera Semana del Cine Africano de Uagadugú (1969), los directores pioneros del cine africano deciden inaugurar en 1970 la FEPACI (la Federación PanAfricana de Cineastas), organismo que sigue activo hasta hoy y que representa, como aparece en su descripción oficial, “la voz continental de los cineastas de varias regiones de África y en la diáspora”, reunidos para favorecer la promoción de las industrias de cine del continente en todas sus áreas: producción, distribución y exhibición (FEPACI, 2015). El primer secretario general de la FEPACI fue el senegalés Ababacar Samb Makharam y, tras él, le han ido sucediendo algunos de los cineastas más dinámicos y comprometidos con el crecimiento de un cine continental, como fueron el senegalés Mahama Johnson Traoré y el burkinés Gaston Kaboré.

La FEPACI sigue siendo hasta hoy una organización única en su género, sin equivalentes parecidos en Europa, América o Asia. Desde su fundación, esta organización ha defendido los intereses de un cine africano (continental y en la diáspora) con visión antiimperialista. De hecho, sus cineastas miembros declararon su visión común de luchar en contra de cualquier forma de colonialismo en la famosa “Carta de Argel”, primer manifiesto emblemático de esta organización, adoptado por unanimidad el 18 de enero de 1975 en el segundo Congreso de la FEPACI en Argel. En este acuerdo se afirmaba la importancia de promover un cine didáctico, muy en línea con los ideales emancipadores del movimiento del Tercer Cine:

La imagen estereotipada del creador solitario y marginal extendida en la sociedad capitalista occidental debe ser rechazada por el cineasta africano, que debe, al contrario, considerarse como un artesano creativo al servicio de su pueblo [...]. En este contexto, el cineasta africano debe asegurar una solidaridad activa con los cineastas del mundo entero que defienden la misma lucha antiimperialista. (Carta de Argel en Arensburg, 2010: 26)

Fruto de las primeras actividades y proyectos panafricanistas de la FEPACI, como hemos visto anteriormente, en estos años se inaugura también el FESPACO, el emblemático Festival de Cine PanAfricano de Uagadugú (Burkina Faso) que, con una periodicidad bianual y desde su primera edición competitiva en 1972, concede los premios más importantes de las cinematografías de África: los conocidos *Étalons de Yennenga* (Caballos de Yennenga)³³. Si bien en estos primeros años setenta, las voces y las películas representadas tanto en la FEPACI como en el FESPACO seguían siendo mayoritariamente del África francófona, estos avances marcan el inicio del reconocimiento de un cine africano unido y de carácter panafricanista.

Mientras que en el África francófona se siguió promoviendo, como en los años sesenta, un cine en línea con el realismo crítico de la década anterior, es en esta década de los setenta donde podemos documentar el inicio del cine lusófono, ya que las antiguas colonias portuguesas alcanzaron más tarde su independencia. En el ámbito anglófono el cine sigue representando los intereses comerciales de las co-producciones extranjeras, por lo que serán pocos los autores que nazcan en esta segunda década de séptimo arte africano.

2.3.2.1. África francófona - años '70

Además de consolidarse el trabajo de algunos autores que iniciaron su carrera cinematográfica en los años sesenta, en los años setenta se registran los filmes fundacionales del cine de otros muchos países de esta región, beneficiaria de las “ayudas” del nuevo Ministerio de Cooperación francés.

³³ En el FESPACO los *Étalons de Yennenga* se entregan a los filmes premiados en las secciones oficiales a concurso del certamen. El trofeo representa a un guerrero, con una lanza alzada en la mano derecha, que se alza sentado en un caballo encabritado. Este galardón se inspira en el mito fundador del imperio Mossi, etnia mayoritaria de Burkina Faso. Según afirma la propia organización del FESPACO, este premio representa la identidad cultural africana, “que los cineastas deben contribuir a mantener bien viva a través de sus creaciones” (FESPACO, 2015; traducción realizada por el autor del texto oficial en francés).

Camerún: Este país se estrena en el panorama cinematográfico en esta década con tres de sus mayores cineastas: Alphonse Béni (1946 -), Daniel Kamwa (1943 -) y Jean Pierre Dikongue-Pipa (1940 -). Este último pasará a la historia además por ganar el *Étalon de Yennenga* en 1976 con su largometraje *Muna Moto* (1975), un drama que, clasificado como la versión africana de *Romeo y Julieta*, narra las dificultades a las que se enfrentan una joven pareja de amantes en una aldea de Camerún a causa de la costumbre del pago de la dote y de otras presiones sociales entre tradición y modernidad.

Por su parte, Daniel Kamwa, formado como cineasta y bailarín en París, se da a conocer en 1973 con su primer largometraje *Boubou cravate* (Bubú corbata), sobre el deseo de un funcionario de vivir siguiendo el estilo occidental. En 1975 este cineasta estrena su segundo trabajo, con el que consiguió gran éxito comercial tanto en su país como en otros países africanos: *Pousse-Pousse* (Bici-taxi), una comedia sobre las aventuras de un taxista sobre pedales que lucha por alcanzar el dinero suficiente para pagar la dote que le permitirá casarse con su amada (Armes, 2008: 45, 81, 147; Arensburg, 2010: 27).

Mali: El realizador Souleymane Cissé (1940 -) se convierte en esta década también en el primer cineasta del cine maliense. Formado en la Escuela de cine y televisión de Moscú, Cissé debuta en 1972 con el filme *Cinq jours d'une vie* (Cinco días de una vida), en el que explora la realidad de las escuelas coránicas en su país. En 1974 completa la película *Den Muso* (La muchacha), historia dedicada a las problemáticas de las madres solteras, mientras que en 1978 se adentra en asuntos de clases sociales y la explotación profesional en *Baara* (El trabajo).

Mauritania: Al iniciar esta década se estrena el primer largometraje de uno de los directores más reconocidos y prolíficos de este país. Se trata de *Soleil Ô* (Sol O; 1970), de Med Hondo (1936 -), un filme que explora el racismo y exclusión que vive un inmigrante subsahariano al llegar a París. Tras esta película, Hondo se dedica al género documental, para luego regresar a la ficción en 1979 con su segundo largometraje de género musical: *West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (Las Antillas o los cimarrones de la libertad).

Níger: Este país se convierte el primero en ser premiado en el FESPACO con el éxito de Oumarou Ganda, *Le wazzou polygame* (La moral polígama, 1971). Un año más tarde este mismo autor completa otro largometraje titulado *Saïtane* (Satán).

El realizador Moustapha Alassane completa en 1972 su primer largometraje de animación, *F.V.V.A. femmes, villa, voiture, argent* (F.V.V.A. mujeres, chalet, coche, dinero), una crítica sobre la intransigencia y machismo del hombre africano.

Senegal: Este país sigue siendo para muchos un referente importante en esta década, ya que vio nacer nuevas producciones y nombres emblemáticos que marcaron la historia de los cines africanos. Por su parte, Sembène realizó algunos de sus filmes más importantes, mientras que Safi Faye se distingue como la primera mujer africana en dedicarse al cine. Si bien la mayoría de estas películas siguen ofreciendo una representación realista del continente, comprometida con la crítica social y la salvaguarda de la tradición oral, en esta década Senegal será también el promotor del primer cine vanguardista africano con los trabajos de Djibril Dip Mambéty.

En los años setenta Ousmane Sembène completó algunos de sus largometrajes más emblemáticos. Dos de sus películas se centran en explorar el pasado colonial, como fueron *Emitaï* (Dios del trueno, 1971) y *Ceddo* (Los resistentes, 1976). Por otra parte, en 1974 completa *Xala* (La impotencia sexual temporal), un filme muy aclamado por criticar las nuevas clases dirigentes del país poscolonial que, en lugar de ocuparse de promover cambios estructurales en la nueva sociedad poscolonial africana, perpetúan el rol de las élites burguesas de la administración colonial.

Safi Faye (1943 -), que inició en el mundo del cine siendo actriz para Jean Rouch, se convierte en 1972 en la primera mujer cineasta del África subsahariana. En este año completa su primer cortometraje, *La passante* (La transeúnte), mientras que en los años siguientes se concentra en las historias de las comunidades campesinas de su país. En 1975 realiza su primer largometraje, *Kaddu Beykat* (Carta

campesina), un documental con elementos de ficción centrado en los problemas de los agricultores, mientras que en 1979 completa *Fad'jal*, otro largometraje en el que integra la oralidad de la cultura rural senegalesa.

Ababacar Samb-Makhara, junto a la guionista Annette M'baye 'Erneville (primera mujer en escribir un guión cinematográfico en el país), realiza *Kodou* en 1970, un filme que reflexiona a fondo sobre los dilemas entre tradición y modernidad sufridos por una joven que, al oponerse al ritual del tatuaje labial, es rechazada por toda su comunidad.

Momar Thiam también se centra en los dilemas entre tradición y modernidad en su película *Karim* (1971), una historia que representa las contradicciones experimentadas por un joven senegalés que, en sus aventuras amorosas, se debate entre la tradición y las “tentaciones” asociadas con la vida occidental. Este mismo autor completa en 1974 el filme *Baks*, dedicado a visibilizar la realidad de los niños callejeros y las drogas.

Por su parte, en 1970 Mahama Johnson Traoré realiza *Diègue-bi* (La mujer), una continuación de su filme anterior en el que vuelve a centrarse en las reacciones de un grupo de mujeres que se opone a la tradición. En 1974 completa otras dos películas en las que trata el abuso de poder en las escuelas coránicas en *N'Diangane* (El estudiante) y el exilio forzado de los campesinos a la ciudad por la sequía en *Garga M'Bassé* (Cactus).

Por último, pero siendo quizás el autor más importante en esta década de cine senegalés (e incluso del panorama general del cine africano hasta esta fecha), es importante destacar la figura de **Djibril Diop Mambéty** (1945-1998), cineasta autodidacta que se considera el primer autor vanguardista de las cinematografías del continente. A través de su tercera película, *Touki Bouki* (El viaje de la hiena, 1973), un filme centrado en la reflexión sobre la identidad postcolonial y los deseos de emigrar de la juventud senegalesa, Mambéty consigue romper con la estética dominante de estos años para abrir una nueva concepción del arte audiovisual en África. Como explica Arensburg, Mambéty “queda, sin duda, como el

cineasta más creativo que además marca la ruptura con la estética didáctica y prepara el terreno hacia una nueva forma de escritura que permite abordar de otra manera el presente” (2010: 29).

En esta región de África, como vimos, el cine que floreció en los años sesenta pudo continuar desarrollándose en esta segunda década gracias a los continuos “apoyos” concedidos por la Oficina del Cine del Ministerio de Cooperación francés. Entre 1963 y 1975 se calcula, de hecho, que el 70% de los filmes del África francófona se realizaron con fondos y asistencia técnica del país galo (Elena, 1999: 161), al igual que tantas otras películas recibieron “apoyo” para su distribución en salas controladas por la dos grandes compañías francesas: la SECMA (*Société d'Exploitation Cinématographique Africaine*) y la COMACICO (*Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale*). No obstante, a finales de esta década, esta situación cambia llega a su fin.

La muerte imprevista de Jean-René Débrix en 1978 (principal promotor de la Oficina del Cine en los primeros años del nuevo Ministerio de la Cooperación) y la creciente presión que fue recibiendo el gobierno de Giscard d'Estaing por parte de los mandatarios africanos en estos asuntos de control cinematográfico, en 1980 el Ministerio de Cooperación francés pone fin a sus políticas intervencionistas en materias cinematográficas. Jacques Gerard, sucesor de Débrix, explicó que recibió las siguientes instrucciones para acabar con estos canales de apoyo a la producción de los cines africanos:

No estamos aquí para decidir lo que debe hacerse o no. Y tampoco estamos aquí para tomar decisiones que siempre terminan teniendo implicaciones políticas. En otras palabras, no estamos aquí para producir un filme que, el día de mañana, nos puede traer problemas. (en Diawara, 1999: 27-28).

Una de las películas quizás más emblemática y representativa del final de esta segunda década de cines francófonos es *Finye*, filme ampliamente reconocido de Souleymane Cissé. De no haberse visto interrumpido por la retirada de las ayudas galas, esta película debería haberse completado en 1980. No obstante, y como

resume su argumento (centrado de hecho en los varios cambios de políticas francesas hacia la producción fílmica en África), esta producción se completó en 1982.

2.3.2.2. África anglófona - años '70

Si bien en esta segunda década la producción cinematográfica en los países del África anglófona seguía concentrada en favorecer los negocios con productoras extranjeras, en **Nigeria** empiezan a documentarse las primeras producciones que buscan dirigirse a audiencias locales y funcionar como negocio en los mercados internos. Así, en 1970, Olusegun Olusola (1935 - 2012), director de la Televisión de estado, se adentra por primera vez en el negocio audiovisual y produce *Son of Africa*, un largometraje que se considera como la primera película de Nigeria.

En 1970, no obstante, aparece también otro productor cinematográfico nigeriano, Francis Oladele, que, quizás, podría considerarse como el padre visionario de la actual industria cinematográfica del país, Nollywood, dado que ya en estos años “Oladele soñaba con convertir Nigeria en el Hollywood africano” (Diawara, 1999: 7). Con el fin de crear películas africanas que pudieran funcionar comercialmente tanto en los cines locales como en las salas internacionales, Oladele contrató directores extranjeros y produjo *Kongi's Harvest* (1971), una adaptación de la homónima obra teatral de Wole Soyinka (en la que aparece el mismo autor, Nobel de literatura, entre los actores), y *Bullfrog in the Sun* (1972), otra adaptación de dos novelas de Chinua Achebe (*Todo se desmorona* y *No longer at ease*).

Además de estos nombres de productores claves en la historia del cine nigeriano, a partir de los años setenta hay que destacar el nombre de Ola Balogun, productor y director que, después de estudiar cine en París, inicia en 1972 a realizar sus propios filmes de forma independiente y económicamente autosostenible. Gozando de un gran éxito de ventas, las comedias y filmes musicales de Balogun se convierten en el primer referente del potencial que posee Nigeria como industria audiovisual y mercado para la misma. El éxito comercial de este autor hace que en

los años setenta el gobierno nigeriano empieza a tomar conciencia de la importancia que juega el cine en el país, fomentando su producción a través de la *Nigeria Film Corporation* (creada sobre las bases de la *Colonial Film Unit* británica) e incluyendo el cine en el FESTAC (Festival de las Culturas Africanas) de 1977 celebrado en Lagos (Diawara, 1999: 8).

2.3.2.3. África lusófona - años '70

A diferencia de los países bajo dominio francés y británico, las antiguas colonias portuguesas en África no obtuvieron su independencia hasta mediados de los años setenta³⁴, por lo que el cine de esta región nace de forma tardía en comparación con el resto de países del continente. Del mismo modo, a diferencia de Francia y del Reino Unido, que habían dejado ciertas estructuras con las que los africanos pudieron empezar a operar en la industria cinematográfica, Portugal apenas realizaba en sus colonias noticieros propagandísticos mensuales o cine pornográfico (Diawara, 1999: 88). Como explica el productor y experto en cine mozambiqueño Pedro Pimenta de su país, “en términos de producción, empezamos desde cero. No existía ni un cineasta en Mozambique en 1975. Tuvimos que empezar a formar a la gente y obtener tecnología” (en Diawara, 1999: 89).

Esta llegada tardía de los movimientos de independencia y la necesidad de hacer del cine un arma para la liberación de los pueblos, hizo que el primer cine de Angola, Cabo Verde, Mozambique y de Guinea-Bissáu siguiera en la línea del Tercer Cine y, por lo tanto, se pareciera notablemente al cine de resistencia del Norte de África. De hecho, los primeros filmes que se rodaron en el África lusófona fueron, como en el caso de Argelia, películas “de guerrilla” sobre las realidades de los movimientos de liberación como el PAIGC (*Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde*) en Guinea-Bissáu el FRELIMO (*Frente de Libertação de Moçambique*) en Mozambique. Estos primeros filmes se empleaban para difundir

³⁴ La primera colonia portuguesa en obtener la independencia fue Guinea-Bissáu (declarada en 1973 y reconocida en 1974), mientras que el resto, Mozambique, Angola y Cabo Verde, conocieron su autodeterminación en 1975.

las ideologías de liberación, no sólo como herramienta de instrucción, educación y reclutamiento entre la población local, sino también como documentación e información para la comunidad internacional sobre lo que sucedía en los frentes.

Tan pronto como se obtuvo la independencia, el cine continuó siendo una prioridad para fomentar el desarrollo de los nuevos países africanos lusófonos. El gobierno de la República Popular de Mozambique, por ejemplo, creó enseguida el Instituto Nacional de Cine con el que se producía y distribuía semanalmente el noticiero nacional Kuxa Kanema a través de un gran número de unidades móviles facilitadas al nuevo país socialista por la Unión Soviética.

En el caso de Angola, si bien el primer cine fue realizado por autores franceses y brasileños que apoyaron las causas antiimperialistas, hubo algunos angoleños que, tras aprender a hacer cine siendo técnicos en proyectos extranjeros, iniciaron a crear sus propios filmes a partir de 1975. Algunos de estos fueron Antonio Ole, Ruy Duarte de Carvalho y Luandino Vieira. Entre las películas más destacadas de esta época están *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror (filme en el que se recrean las vivencias de una mujer en búsqueda de su marido, militante del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA), durante la guerra de independencia) o *Sou angolano trabalho come força* (Angola Estoy trabajando duro; 1975), una serie de once documentales sobre el rol de los trabajadores, realizada por estos primeros realizadores con la ayuda de Bruno Muel y el Colectivo Unicité de Francia (Diawara, 1999: 91).

2.3.3. AÑOS '80: madurez e internacionalización de un cine poscolonial

Si en los años sesenta y setenta se consideran generalmente como los años fundacionales de un cine africano sociopolíticamente comprometido y crítico, a partir de los años ochenta los filmes africanos comienzan a diversificarse y se producen cambios en la estética y en los planteamientos productivo-económicos de esta industria. De este modo, además de pronunciarse la especificidad cultural africana en películas que se inspiran en la tradición oral, los mitos y los valores del África rural (tales como *Wend Kuuni* del burkinés Gastón Kaboré [1982], *Sarraouina* del mauritano Med Hondo [1986] o *Yaaba* de Idrissa Ouédraogo [Burkina Faso, 1989]), el cine africano de los años ochenta empezará a recibir ciertos reconocimientos internacionales que le permitirán iniciar su propio posicionamiento en el panorama cinematográfico global (*Yeelen* del maliense Souleymane Cissé fue el primer largometraje africano galardonado en el Festival de Cannes en 1987).

El profesor nigeriano Frank Ukadike describe de la siguiente manera el cine de esta década:

El impacto del cine de temática popular africana de los años ochenta es fruto del subterfugio cinematográfico: entusiasmo por la información etnográfica (construcción temática), organización profílmica y extrafílmica (entorno inalterable) y reconciliación estética (incorporación del arte oral). [...] Desde el punto de vista ideológico, existe una lucha constante para poder desarrollar una técnica cinematográfica genuina; desde una perspectiva política, se intenta que el cine sea la voz del pueblo y, estéticamente, se experimenta con la forma con el fin de obtener una cultura cinematográfica autóctona. Existe, igualmente, una acentuada necesidad de satisfacer los gustos del público africano y del extranjero. (Ukadike, en Arensburg, 2010: 29).

Por otro lado, después del fin de casi dos décadas de financiación gala a las producciones francófonas y la consiguiente necesidad de dibujar nuevas estrategias para crear una industria africana autosuficiente y competitiva, la FEPACI se reúne en marzo de 1982 y define en Níger su nuevo “Manifiesto de Niamey”. Casi de forma contradictoria con las propuestas realizadas en 1975 en el

Congreso de Argel, este nuevo documento de la FEPACI representa una proclamación de intenciones que va más allá del antiimperialismo ideológico y estético, para integrar propuestas de corte económico y financiero. Entre las nuevas medidas, el manifiesto introduce la figura del “operador económico”, para el que los miembros de la FEPACI acordaron solicitar a los gobiernos africanos la proclamación de nuevas leyes proteccionistas que pudiesen garantizar la inversión económica y fomentar la producción de más películas (Diawara, 1999: 44³⁵).

2.3.3.1. África francófona – años 80

Si bien, como vimos, a finales de los setenta el gobierno de Valéry Giscard d'Estaing puso fin a las “ayudas” al cine africano, en 1981, con el nuevo gobierno de François Mitterrand, se vuelven a crear programas estatales para cooperar con el sector cinematográfico africano. En esta década, como demuestra la participación (y premiación) de cada vez más filmes africanos en el gran Festival de Cannes, empiezan a valorarse los nombres y estilos de un buen número de cineastas francófonos. Como describe Diawara, “los denominados cineastas africanos ‘progresistas’ se vuelven populares con los nuevos gobiernos socialistas en Francia. Además, los nuevos administradores de la Cooperación francesa inician a criticar las antiguas estructuras de la producción de cine africano para abrir nuevos caminos de mejora en las relaciones franco-africanas a través de la cultura y la economía” (1999: 28).

Burkina Faso: Este país representa quizás el epicentro institucional del cine subsahariano, no sólo porque en su capital se inició el FESPACO, sino porque su gobierno ha sido uno de los más comprometidos con el arte cinematográfico, facilitando fondos para la sede de la FEPACI en Uagadugú durante sus dos primeras décadas de historia y para la creación de la primera escuela de cine de la

³⁵ Para profundizar sobre los cambios introducidos por la FEPACI con el Manifiesto de Niamey, además de encontrar una lectura crítica de la propia organización desde su fundación hasta la década de los ochenta, es aconsejable leer en este libro de Diawara (1999) las páginas finales del cuarto capítulo (entre pág. 39 y 50; referencia completa del libro original en inglés en la bibliografía final. Desafortunadamente no existe traducción en español de este libro clásico de los estudios del cine africano).

región: el *Institut d'Education Cinématographique de Ouagadougou* (INAFEC; Instituto de Educación Cinematográfica de Uagadugú), que se mantuvo activa entre 1977 y 1987 con ayuda de la UNESCO.

Si bien en el país ya se habían producido algunos filmes, no es hasta esta década cuando aparecen los autores y las películas más destacados. Uno de los cineastas más destacados es, sin duda, Gaston Gaboré (1951-). Formado en Francia, regresó a su país natal para convertirse en el director del Centro Nacional de Cine y para producir, en 1982, su primer largometraje: *Wend Kuuni* (El don divino), un filme que, ambientado durante una fecha imprecisa del Imperio Mossi, representa la vida en el África pre-colonial contando la historia de un niño que es adoptado por una familia en una aldea al ser encontrado en la sabana. Esta película se convertirá rápidamente en uno de los máximos exponentes de un cine subsahariano que busca recordar y ensalzar el pasado africano. Motivadas por el deseo de volver a re-escribir la historia del continente más allá de lo impuesto por el colonialismo europeo, le seguirán otras varias películas de este tipo clasificadas como filmes de “regreso a las fuentes”, según el historiador y teórico Manthia Diawara (1999: 160). Tras *Wend Kuuni*, Kaboré completa *Zan Boko* (Tierra Natal) en 1988, una historia que busca trazar los cambios entre tradición y modernidad con el inicio de la división de la tierra en lotes privados.

Idrissa Ouédraogo (1954 -) también se convierte rápidamente en un referente del cine burkinés y africano. Sus tres primeros largometrajes se estrenan siempre en el emblemático Festival de Cannes y, al igual que *Wend Kuuni*, consolidan la visión de un cine africano que se distingue por su especificidad narrativa y cultural, idealizando en cierto modo los modos de vida del África pre-colonial. Además de *Yam Daabo* (La elección; 1986), Ouédraogo realiza *Yaaba* (La abuela) en 1989. Con su tercer largometraje, *Tilai* (La ley), estrenado en 1990, este realizador obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes (Arensburg, 2010: 30).

Mali: El realizador Souleymane Cissé sigue consolidando su carrera en esta década y estrena dos películas que obtuvieron gran atención y repercusión internacional: *Finyé* (El viento), realizada en 1982 y *Yeleen* (La luz). Con esta última película, el

autor marca un giro en su estilo creativo, abandonado el cine de corte realista, para adentrarse en la representación del África tradicional, marcada por sus propias creencias y hábitos como son los de la cultura bambara de su país. Con este largometraje de ficción, Cissé pasará a los anales cinematográficos como el primer subsahariano en ser galardonado en el Festival de Cannes en 1987.

También de Mali, emerge en esta década otro gran director: Cheick Oumar Sissoko (1945 -). Durante los años ochenta realiza sus primeras películas que siguen el estilo del realismo crítico de sus antecesores francófonos. Sus dos largometrajes son: *Nyamanton ou la leçon des ordures* (Nyamanton o una lección de basura; 1986), que cuenta la hisotira de unos niños en Bamako que deben compartir su tiempo entre las horas en la escuela matinal y el trabajo vespertino para ayudar a su familia; y *Finzan* (Rebelión; 1989), un poderoso filme que cuenta los problemas de las mujeres en las zonas rurales del país, aún objeto de la mutilación genital o de tratos de intercambio familiar.

Mauritania: En este país Med Hondo también se une a la nueva tendencia de esta década por la recuperación del pasado cultural africano. Así, en 1986, completa *Sarraouina*, un largometraje que celebra la leyenda de esta reina del África del oeste que consiguió movilizar numerosos soldados para luchar en contra de las invasiones coloniales francesas.

Níger: Tras dos décadas produciendo filmes que innovan en el panorama del cine africano, Níger es el primer país del África subsahariana en el que, desde el inicio de los años ochenta, una televisión nacional (ORTN) se compromete en financiar la producción de largometrajes de ficción. No obstante, esta medida no tendrá gran relevancia en el impulso del cine nacional, ya que, con la muerte de Oumarou Ganda en 1981 y el estreno del último largometraje de Alassane en 1982, no se consigue generar el relevo generacional esperado (Elena, 1999: 163). Poco antes de morir, en 1980, Ganda estrena su filme *L'Exilé* (El exiliado), una historia en la que reivindica el carácter sagrado de la oralidad y la importancia de los cuentos populares en el África tradicional.

Senegal: Ousmane Sembène sigue activo en su carrera y en esta década se une al movimiento de sus contemporáneos al querer re-escribir la historia del continente, con el fin de recontextualizar los hechos fuera del orden colonial y defender una visión afrocéntrica del pasado. De este modo, junto con su compatriota Thierno Faty Saw, co-dirige *Camp de Thiaroye* (Campo de Thiaroye; 1988), un filme que narra la homónima masacre en la que numerosos senegaleses fueron asesinados por el ejército francés al reclamar sus derechos después de haber participado en la Segunda Guerra Mundial (Arensburg, 2010: 30).

2.3.3.2. África anglófona - años '80

Mientras las salas de cine de esta región africana seguían dominadas por películas norteamericanas y de Hong Kong, en **Ghana** comienza a popularizarse el trabajo de un cineasta que, combinando su experiencia profesional en la producción televisiva, inició a realizar sus propias películas en esta década. Se trata de Kwaw Ansah (1941 -), cuyo primer largometraje fue *Love Brewed in the African Pot* (Amor a la africana; 1980), una historia en la que demuestra los complejos creados por la influencia occidental en un hombre que rechaza su origen humilde. Más tarde, en 1989, estrena *Heritage... Africa* (Herencia... África), un largometraje en línea con el cine de estos años en el que busca recuperar la dignidad del pasado africano, plasmando la relevancia de las tradiciones, el trauma del colonialismo y las luchas de los africanos para alcanzar su libertad. Aprovechándose de las estructuras comerciales del cine en el África anglófona, los filmes de Ansah conocen un gran éxito también en otros países como Kenia, Etiopía, Somalia, Uganda y Zambia. Esta distribución estaba muchas veces promovida por la *Kenya Film Corporation* (KFC, Corporación del Cine Keniano) que favorecía la distribución de películas americanas e indias en gran parte de las salas del Este de África también (Diawara, 1999: 117).

Además de convertirse en el destino de rodaje preferido para muchas producciones extranjeras (como es el caso de *Memorias de África*, realizada en 1986), **Kenia** inicia a contar con sus primeros autores que, procedentes del mundo

de la literatura, pasarán a la historia del cine de este país por ver sus trabajos adaptados y reconocidos en el plano internacional. Se trata de Ngugi Wa Thiong'o, quien participó en el Festival Internacional de Edimburgo de 1986 con su primer cortometraje, y de Meja Mwangi, autor que, después de trabajar como asistente en producciones norteamericanas en Kenia, llevó su novela *Caracass for Hounds* al cine con la ayuda del nigeriano Ola Balagun (Diawara, 1999: 117).

En los años ochenta se consolida el éxito comercial de Ola Balogun en **Nigeria**, al igual que el de otro cineasta, Bankole Bello, ambos basados en gran medida en la adaptación cinematográfica de obra de teatro yoruba (una de las etnias y lenguas dominantes del país). Este cine yoruba, considerado como el antecedente estilístico de la industria de Nollywood, empezará a generar también el primer "star-system" nigeriano en el que se encuentran los nombres de los principales actores del teatro yoruba del momento: Chief Hubert Ogunde, Ade "Love" Folayan y Moses Olaiya Adejumo.

2.3.3.3. África lusófona - años '80

Mientras que en Angola, como en Mozambique, según las posibilidades de cada país, se seguía realizando un cine de corte socialista para defender los ideales revolucionarios (apoyado por las nuevas instituciones del audiovisual como la TPA o Televisión Popular de Angola y el IAC o Instituto Angoleño del Cine), a mediados de los años ochenta Guinea-Bissáu conoce a su primer director, Flora Gomes. Formado en Cuba, este realizador debuta con su largometraje *Mortu Nega* (A quien la muerte rechaza; 1987), una docu-ficción sobre la guerra de independencia del país y la fuerza de las mujeres africanas. Este filme recibió enseguida numerosas distinciones a nivel internacional (en la Muestra de Venecia en 1988, en el FESPACO de 1989 y en las Jornadas Cinematográficas de Cartago en 1990, entre muchos otros), lo que le permitió a Gomes desarrollar una prolífica carrera cinematográfica que llega hasta nuestros días.

2.3.4. AÑOS'90: la redefinición

En los años noventa el cine africano se enfrenta a su primera gran crisis, debida principalmente a las dificultades de financiación y a las imposiciones que el Banco Mundial creó a los países africanos para que liberalizasen sus economías una vez caído el Telón de Acero (Arensburg, 2010: 31). En este contexto de limitaciones y cambios estructurales, la aparición del video, sin embargo, estimuló la producción audiovisual hasta niveles sin precedentes. La creación digital no sólo abarató los costes y favoreció el crecimiento relativo del sector audiovisual (dando origen al caso excepcional de la industria de Nollywood, que hoy aún hace de Nigeria el país subsahariano más prolífico del continente), sino que promovió cambios en lo formal y en lo narrativo. En esta década, se consolida también la figura de otros cineastas ya experimentados, como fue el realizador senegalés Djibril Diop Mambéty, quien realiza en 1992 su segundo largometraje, *Hyènes*, sobre el poder del dinero en África; o el etíope Heile Gerima, quien estrena *Sankofa* en 1993, un filme que reescribe la historia sobre el comercio transatlántico de los esclavos desde la mirada de una turista afroamericana de viaje por Senegal.

En esta década emergen también muchos nuevos realizadores que, en su variedad de orígenes y planteamientos artísticos, hacen del cine africano una producción tan diversa como la de otras regiones del mundo. Así, autores como el chadiano Mahamat Saleh Haroun, el mauritano-maliense Abderrahmane Sissako, el nigeriano Newton Aduaka o el camerunés Jean Marie Teno destacan en el plano internacional con propuestas diferentes y personales que empiezan a reivindicar la posición de África y de los africanos en un mundo global.

En este contexto de cambios, es importante subrayar también el crecimiento de los festivales de cine especializados que, en las principales ciudades del mundo, empezaron a facilitar la difusión, divulgación y promoción de los cines africanos aún apartados de los circuitos de exhibición dominados por los intereses occidentales. Como explica la profesora sudafricana Lindiwe Dovey, “a finales de los años 1990, una nueva ola de [...] festivales de cine africano empezaron a crecer,

particularmente en Europa occidental, mientras que en África iniciaba el florecimiento de nuevos festivales cinematográficos internacionales, el primero de los cuales fue el Festival de Cine Internacional de Zanzibar, fundado en 1998” (2014: 2). Mientras muchas salas de cine cerraban sus puertas en las ciudades africanas al no resultar sostenibles en los nuevos modelos de mercado de la economía liberal (y al verse reemplazadas también por el consumo doméstico de videos), para muchos creadores africanos, de hecho, los festivales se fueron convirtiendo en estos años en la mayor ventana de visibilidad para su obra. Es principalmente a partir de estos años cuando se intensifica la gran paradoja de estas cinematografías, especialmente para el cine subsahariano de autor: el cine africano no consigue ser exhibido a sus públicos orgánicos en África, sino que sólo se puede consumir en los festivales especializados fuera del continente. Por estos motivos, han sido varios los autores, como el cineasta senegalés Moussa Sene Absa, que han afirmado que “sin festivales, el cine africano no existiría” (Dovey, 2014: 3).

No obstante, si bien esta red creciente de eventos cinematográficos fue permitiendo que el cine africano se conociera más allá de sus circuitos limitados (permitiendo además que los realizadores pudiesen viajar y conectar con otros círculos de profesionales y expertos de diferentes países), estos espacios exclusivamente creados para programar los cines de África han sido calificados también como contraproducentes por algunos autores. Según explica Diawara, mientras algunos cineastas de esta década buscaban alejarse ya de las etiquetas y estilos tradicionales de la creación subsahariana, los numerosos festivales de cine africano fomentaron que el cine africano se siguiera considerando como algo “diferente, distinto” al cine dominante. En otras palabras, los festivales de cine podían representar “ghettos” cinematográficos para los filmes africanos (Diawara, 1994: 386).

De una forma o de otra, los años noventa demuestran que, en un mundo cada vez más interconectado, el cine africano empieza a diversificarse tanto cuantas son las múltiples realidades del continente, queriendo combinar la originalidad e innovación, tanto en los contenidos como en las formas. En palabras del reconocido realizador chadiano Mahamat Saleh Haroun, en el cine de esta década

se demuestra que “la actualidad requiere una conciencia que se vea acompañada de un pensamiento. Ya no se puede producir para despertar las mentes, esto ya no es suficiente. Es necesaria la humildad de llevar el debate al propio terreno del cine como creación artística en sí, y no sólo para hacer progresar las causas” (Arensburg, 2010: 35).

2.3.4.1. África francófona - años '90

En esta década son varios los cineastas que siguen realizando películas en esta región tan prolífica. Entre otros nombres, destacan figuras como Gaston Kaboré, Idrissa Ouédraogo y Cheick Oumar Sissoko, quienes siguen con un cine personal, en línea con su estilo y acercamientos iniciados en años anteriores. Aunque sean muchos más los realizadores que emergen en estos años, resulta importante destacar los siguientes nombres y títulos cinematográficos.

Burkina Faso: Aunque complete su primer cortometraje a finales de los ochenta (*Bilakolo*), realizado en colaboración con Issa Traoré de Brahima, en los años noventa destaca la figura de Dani Kouyaté (1961 -). Este burkinés, perteneciente a una familia de griots, hace del cine, como explicaba ya Sembène en los años fundacionales del cine, su herramienta narrativa y su oficio para dar continuación a su tradición familiar. En 1995, de hecho, estrena el filme *Keïta, l'héritage du griot* (Keïta, la herencia del griot), una historia casi autobiográfica, de gran importancia para el debate afrocéntrico, en la que expone la importancia de recordar las tradiciones y las narrativas locales para la construcción de identidades culturales sanas y dignas. Con esta película gana el gran gremio del FESPACO de 1995 y recibe también el premio a la creación joven en Cannes de ese mismo año.

Camerún: En estos años aparecen en este país tres nuevos directores. Se trata de Jean-Pierre Bekolo (1966 -), quien realiza en 1992 una de sus películas más originales y galardonadas en numerosos festivales internacionales: *Quartier Mozart* (Barrio Mozart), una crónica innovadora sobre el presente de la vida urbana en África. Este mismo realizador completa en 1996 otro filme de gran

innovación con el que presenta una radiografía creativa y detallada sobre la situación del cine en África: *Le complot d'Aristote* (El complot de Aristóteles), seleccionado en el Festival de Sundance y reconocido en el Festival internacional de Toronto. Los otros dos autores de esta nueva generación de cineastas cameruneses son Ba Kobhio (1957 -) y Jean Marie Teno (1954 -). Especialmente este último inicia en estos años una filmografía bastante rica con un documental dedicado a la historia cultural de su país, *Afrique, je te plumerai* (África, te desplumaré; 1992), y un largometraje de ficción *Clando* (Taxista clandestino; 1995).

Chad: En estos años irrumpe en la escena cinematográfica un cineasta que se convertirá en uno de los referentes más galardonados del cine africano del nuevo siglo. Se trata de Mahamat Saleh Haroun (1963 -), quien busca innovar en el plano estilístico con su primer largometraje en el que explora las ideas del africano que regresa a su país y, empleando una cámara de video, retrata la realidad cambiada (incluso la de las salas cinematográficas abandonadas): *Bye, Bye Africa* (Adiós África), completado en 1999 y premiado en el Festival de Venecia.

Mali: En 1991 debuta un nuevo cineasta, Adama Drabo (1948 - 2009), que, en línea con los planteamientos socio-políticos de Sissoko, denuncia el fracaso de las políticas de desarrollo y la corrupción de las clases dominantes. Su primer trabajo será *Ta done!* (¡Fuego!; 1991), seguido de *Taafé Fanga* (Poder femenino; 1997).

Mauritania: Mientras Med Hondo sigue estrenando filmes en esta década, este país conoce los primeros filmes de un autor mauritano-maliense, que destacará pronto en el panorama internacional por su sensibilidad narrativa y estética exquisita: Abderrahmane Sissako (1961 -) que estrenará sus primeros largometrajes, *Rostov-Luanda* en 1997 y *La vie sur terre* (La vida sobre la tierra) en 1998.

Senegal: Mientras Sembène sigue comprometido con un cine social y realista en su filme *Guelwaar* (1992, sobre cuestiones vinculadas a la religión y la alienación cultural), Djibril Diop Mambéty vuelve a estrenar otro largometraje con el que

consigue imponer nuevamente, después de 19 años de su primer trabajo vanguardista (*Touki Bouki*), su carácter experimental portador de una estética innovadora. Se trata de *Hyenes* (Hienas; 1992), una parábola sobre el poder del dinero en África, a la que le seguirá un proyecto de medimetrotrajes como “trilogía sobre la gente corriente” que no llegará a completar por su muerte prematura (Arensburg, 2010: 32). Los filmes de esta trilogía que consigue completar en estos años son *Le Franc* (El Franco; 1994) y *La Petite vendeuse de Soleil* (La pequeña vendedora de Sol; 1999).

Por su parte, la cineasta Safi Faye completa en 1996 su primer largometraje de ficción, *Mossane*, una fábula sobre el valor de la belleza de las mujeres africanas. Manteniendo su compromiso con la denuncia mientras experimenta en la forma, en 1996 Moussa Sene Absa (1958 -) estrena *Tableau Ferraille*, una filme creado mediante el uso de *flash-backs*, en el que el autor realiza una fuerte crítica a las elites poscoloniales que han terminado con las esperanzas de un África independiente.

Togo: Este país destaca en esta década con la aparición de Anne-Laure Folly (1954 -), comprometida documentalista que completa once documentales en algo menos de ocho años. Entre otros títulos, cabe mencionar aquí sus películas *Femmes aux yeux ouverts* (Mujeres de ojos abiertos; 1994) y *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (Sarah Maldoror o la nostalgia de la utopía; 1998), retrato y homenaje a la cineasta guadalupeña parte fundamental de la historia del cine lusófono.

2.3.4.2. África anglófona - años '90

Nigeria: En esta década de los años noventa, además de la consolidación de la producción comercial, aparece también la figura de un gran cineasta independiente: Newton Aduaka (1966 -), autor de varias películas que recibirán numerosos reconocimientos internacionales. En 1999 rueda su primer largometraje *Rage*, la historia de tres músicos que viven en Londres (uno blanco,

otro negro y otro mestizo) y que buscan la manera de encontrar el dinero para grabar su primer disco de hip-hop.

Nigeria se diferencia en estos años por ser un país excepcional en comparación con la evolución del resto de industrias subsaharianas. En 1992, con el abaratamiento y la difusión del video y de otras tecnologías digitales emergentes, inicia el crecimiento de la producción video nigeriana (conocida como Nollywood) que, en pocos años, se convertirá en un modelo de negocio muy fuerte. Como explica la historiadora Guadalupe Arensburg, “con más de 1.500 largometrajes producidos al año, sin necesidad de financiación extranjera, Nollywood ha llegado a superar a la industria de Bollywood de la India. Pero en ambos casos nos encontramos con un tipo de cine formateado que responde a los gustos del público a través de películas de acción urbana, films fantásticos de vampiros y brujería, comedias musicales o sentimentales realizadas a toda prisa, que repiten historias y cuya calidad técnica y artística es bastante discutible” (2010: 31, 32).

2.3.4.3. África lusófona - años '90

Dada la caída de los estados socialistas en esta región del continente (que antes de los noventa recibían apoyo de la Unión Soviética), en esta década se abandonan por completo los proyectos estatales y se consolidan los nombres de algunos pocos cineastas que, con compromiso y constancia, defienden un cine propio. En el caso de Mozambique, por ejemplo, los grandes esfuerzos del Kuxa Kanema no sólo quedaron en vano, sino que un gran incendio en el archivo de la sede central del INC (Instituto Nacional del Cine) destruyó en 1991 buena parte de los fondos fílmicos de esta cinematografía nacional tan singular.

En esta década el lusófono más destacado será el guineano Flora Gomes quien, en 1992, estrena *Udju Azul di Yonta* (Ojos azules de Yonta), una historia de amor ambientada en los barrios más populares de Bissau. En 1996 presenta otro filme, *Po di Sanguí* (El árbol de sangre), una llamada para con la protección

medioambiental y la supervivencia humana mediante el uso de una historia mitológica tradicional de su sociedad (Arensburg, 2010: 33).

2.3.5. Siglo XXI: la diversidad de voces, formas y miradas sobre el mundo africano

Al repasar el siglo XX y su relación con la historia de las cinematografías africanas, la historiadora norteamericana Elizabeth Heath escribía el siguiente resumen para dar entrada al “futuro” del cine africano en el que nos encontramos hoy en día:

En menos de cuarenta años el cine africano ha superado sus orígenes, vinculados a proyectos de la propaganda colonial paternalista, para convertirse en una cinematografía sofisticada y reconocida internacionalmente. No obstante, le queda todavía por ganar a la audiencia que más desean alcanzar los directores africanos: a los africanos. Los realizadores africanos se enfrentan todavía a una gran competencia por parte de las industrias cinematográficas europeas, americana e india también, además de muchas dificultades para entrar en las redes de distribución del continente que están todavía controladas en gran parte por organizaciones extranjeras. Los fondos son escasos para muchos directores de cine africano y el clima político en muchos países ha limitado a menudo la libertad de expresión. Por otro lado, la urbanización y el número creciente cines en África están facilitando que cada vez más africanos entren en contacto con este medio. Los intereses internacionales hacia las películas africanas, además, se hacen fuertes; la nominación del filme tanzano *Maagamizi* a la mejor película extranjera en los Oscars de 2002 demostró el éxito mundial del cine africano reciente. Bajo este contexto, la generación actual de cineastas africanos tiene motivos para el optimismo. (Heath, 2010).

Tras sus primeras cuatro décadas de crecimiento y diversificación, el cine africano entra así en el siglo XXI con apuestas nuevas que, en su pluralidad de voces y estilos, ponen el acento en la singularidad de los personajes con historias que trasgreden, traspasan fronteras y ya no pueden etiquetarse bajo ninguna categoría única (Arensburg, 2010: 35). *Karmen Gei* (2001), adaptación senegalesa de la ópera Carmen de la mano de Joseph Gaï Ramaka; *Les Saignantes* (2005), thriller futurista del camerunés Jean Pierre Bekolo; *Africa Paradis* (2006), drama crítico del beninés Sylvestre Amoussou sobre un mundo al revés en el que los europeos buscan emigrar hacia los Estados Unidos de África; o *Nairobi Half Life* (2012), drama criminal de bandas urbana del keniano David 'Tosh' Gitonga; son sólo algunas de la muchas películas contemporáneas “*made in Africa*” que demuestran la heterogeneidad y actualidad de una cinematografía que, a pesar de seguir siendo desconocida para el gran público global, es reflejo de la riqueza creativa de todo un

continente. En este sentido, son numerosos los realizadores africanos que hoy en día, especialmente gracias a la ruptura de fronteras identitarias y productivas que han favorecido las nuevas tecnologías de la comunicación e información, buscan reivindicar una imagen de un África contemporánea e interconectada con el mundo global. Tal y como concluye Arensburg, “la generación postcolonial de directores renuncia durante el comienzo del siglo XXI a realizar cine africano para producir, simplemente, cine” (2010: 38). En otras palabras, el cine africano se consolida en las últimas décadas para ser portador de un sinfín de historias y miradas sobre África y lo africano, con las que podemos observar el continente como lo que es: una región y una pertenencia cultural muy importante del mundo interconectado y globalizado de hoy.

En cuanto a la difusión y el fomento de estos cines, los festivales cinematográficos, tanto fuera como dentro del continente, siguen representando en estos años los espacios más sólidos donde encontrar la actualidad de las cinematografías africanas y entrar en contacto con sus autores. No obstante, como explica Dovey, “a pesar de que el cine africano sea considerado por muchos como el cine regional más marginado en los circuitos de los festivales internacionales [...], y que muchos africanos negros sigan experimentando racismo o paternalismo en este circuito, los cineastas provenientes de todo el continente y de la diáspora todavía aspiran a ser incluidos en estos eventos globales y prestigiosos” (Dovey, 2014: 38).

Diversidad de voces, multiplicación de miradas: muchos cines africanos

A partir de los años 2000 resulta imposible clasificar las películas africanas bajo unas pocas etiquetas narrativas o estilísticas. En un mundo interconectado en el que las realidades de África siguen en gran medida silenciada por los medios de comunicación occidentales y su orden mundial hegemónico, es cierto que gran parte de los filmes del continente siguen revirtiendo sobre aspectos de denuncia y relevancia social, haciendo del cine africano contemporáneo un sector aún muy comprometido con sus sociedades y sus problemáticas. No obstante, a diferencia de décadas pasadas, no resultaría correcto generalizar ya sobre la existencia de

movimientos comunes o temáticas base que aúnan los intereses de los realizadores africanos de este nuevo siglo, ya que su variedad es tan grandes cuantas son las realidades del continente entero y de sus diásporas por el mundo.

Por estos motivos, en este apartado, tampoco resultaría correcto seguir clasificando a sus creadores por bloques lingüísticos o países de pertenencia. En estos últimos años, podemos decir que son muchos los autores del continente que, unidos en sus orígenes africanos, transmiten su visión del mundo y de las realidades que rodean de forma singular. Así, podríamos destacar lo siguientes.

Entrados en el nuevo milenio, autores pioneros como Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Med Hondo, Heile Gerima y Mahama Johnson Traoré siguieron produciendo filmes durante la primera década del siglo XXI. Mientras Sembène centra sus últimos trabajos sobre la mujer africana y la libertad de expresión (*Faat Kiné*, completada en el año 2000 y *Mooladé*, estrenada en 2003), Cissé presenta en Cannes en 2009, después de 14 años sin rodar, *Minyé* (Dime quién eres). Med Hondo presenta su último largometraje en 2002, *Fatima, l'algerienne de Dakar* (Fatima, la argelina de Dakar), mientras sigue con su carrera tanto como actor y doblador profesional de películas. Son otros muchos los cineastas veteranos como Henri Duparc, Idrissa Ouédraogo, Cheick Oumar Sissoko o Flora Gomes que siguen también aportando nuevas películas e historias a las filmografías del continente subsahariano.

Cineastas más jóvenes como Jean Pierre Bekolo, Jean-Marie Teno, Pierre Yameogo, Dani Kouyaté, Mama Keïta o Moussa Sene Absa siguen también en el panorama, estrenando filmes que van desde las leyendas tradicionales africanas, como *Sia, le rêve du python* (Sia, el sueño de la pitón; 2001) del griot contemporáneo por excelencia Dani Kouyaté, hasta películas de género, inusuales hasta la fecha, como el thriller político de corte futurista *Les saignantes* (Las sangrientas; 2005) de Bekolo.

En estos últimos años, dos autores subsaharianos (francófonos) se hacen con el podio internacional como máximos exponentes del cine africano de autor. Por un

lado el chadiano Mahamat Saleh Haroun que sigue desarrollando principalmente un estilo propio que refleja problemáticas contemporáneas desde las emociones y matices de relatos introspectivos con *Abouna* (Nuestro padre; 2002), *Daratt* (Estación seca; 2006), *Un homme qui crie* (Un hombre que grita; 2010 - con la que obtiene el gran premio del jurado en Cannes de 2010) y *GriGris* (2013). Por otra parte, el realizador mauritano Abderrahmane Sissako es aclamado también en el panorama cinéfilo internacional a raíz de sus poéticos filmes de denuncia *Heremakono, en attendant le bonheur* (Heremakono, esperando la felicidad; 2002 - ganadoras del *Étalon de Yennenga* en 2003), *Bamako* (El patio; 2006) y *Timbuktu* (Tombuctú; 2014). Con este último largometraje, dedicado a las experiencias humanas y sociales en la ciudad ocupada por un grupo de fundamentalistas del Estado Islámico, Sissako obtiene el Premio César 2015 de la Academia francesa, además de un sinnúmero de otros galardones y nominaciones (entre las que se cuenta la nominación como mejor película de habla extranjera en los Oscars 2015), que le convertirán en el cineasta más africano más aplaudido de los últimos años.

Además de estos autores consolidados, en los últimos años sigue creciendo el número de cineastas que, ya casi desde cualquier parte del continente, realizan cine mediante el uso de cámaras digitales portátiles y medios de postproducción personalizados. Gracias a este creciente abaratamiento de los costes de producción y la democratización en el acceso a los canales de distribución alternativa mediante Internet y las redes sociales, podemos decir que actualmente en África se está produciendo una explosión de contenidos audiovisuales sin precedentes.

Para distinguir algunos de los principales cineastas africanos de los últimos años, podemos observar la lista de ganadores de las últimas ediciones del FESPACO:

FESPACO 2005:

Étalon de Yenenga (primer premio): *Drum* de Zola Maseko (Sudáfrica)

Segundo premio: *La Chambre Noire* de Hassan Benjelloun (Marruecos)

Tercer Premio: *Tassuma* de Daniel Kollo Sanou (Burkina Faso)

FESPACO 2007:

Étalon de Yenenga (primer premio): *Ezra* de Newton Aduaka (Nigeria)

Segundo premio: *Les Saignantes* de Jean Pierre Bekolo (Camerún)

Tercer premio: *Daratt* de Mahamat Saleh Haroun (Chad)

FESPACO 2009:

Étalon de Yenenga (primer premio): *Teza* de Haile Gerima (Etiopía)

Segundo premio: *Nothing but the truth* de John Kani (Sudáfrica)

Tercer premio: *Mascarades* de Lyes Salem (Argelia)

FESPACO 2011:

Étalon de Yenenga (primer premio): *Pegasus* de Mouftakir Mohamed (Marruecos)

Segundo premio: *Un homme qui crie* de Mahamat Saleh Haroun (Chad)

Tercer premio: *Le mec idéal* de Owell Brown (Costa de Marfil)

FESPACO 2013:

Étalon de Yenenga (primer premio): *Tey* de Alain Gomis (Senegal)

Segundo premio: *Yema* de Djamila Sahraoui (Argelia)

Tercer premio: *La Pirogue* de Moussa Touré (Senegal)

FESPACO 2015:

Étalon de Yenenga (primer premio): *Fièvre* de Hicham Ayouch (Marruecos)

Segundo premio: *Fadhma N'soumer* de Belkacem Hadjadj (Argelia)

Tercer premio: *L'oeil du cyclone* de Sekou Traoré (Burkina Faso)

Cine africano de consumo popular y la expansión del fenómeno “-wood”

Resulta importante destacar que en los años 2000 la industria nigeriana de Nollywood, al igual que las producciones comerciales de Ghana, ha seguido creciendo hasta exportarse entre las diásporas africanas de todo el mundo. En ciudades como Londres y Nueva York, de hecho, no sólo existen negocios dedicados a la venta de los filmes nigerianos para los públicos negros de habla inglesa, sino que se han creado incluso plataformas virtuales y canales digitales

especialmente destinados a la distribución y exhibición comercial de estas películas tan demandadas (algunos ejemplos son Irokotv.com o Nollywoodtv.fr). Esta industria ha crecido tanto que, siguiendo los pasos de las estructuras corporativas y los modelos del *star-system* de Hollywood, desde el año 2005 se han creado los *Africa Movie Academy Awards*, conocidos como AMAA o premios de la Academia de cine africana, que se entregan anualmente, con gran seguimiento mediático, en Nigeria.

En esta última década, el fenómeno de la producción local a bajo coste al estilo de Nollywood ha traspasado fronteras y, de hecho, hoy en día, en casi cualquier país subsahariano se reconocen prácticas parecidas de producción audiovisual local. En este sentido, si bien no llegan a darse a conocer en los festivales internacionales por su bajísima calidad técnica, puede decirse que, por primera vez en la historia del audiovisual africano, la industria del cine local está ganándose a sus públicos dentro su propio continente. La producción de este cine-video de producción casera y distribución directa se ha expandido tanto que ya son muchos los colectivos de realizadores-empresarios locales que reclaman su propio “-wood”: en Kenia encontramos “Riverwood”, en Uganda “Ugawood”, en Etiopía “Ababawood” o en Tanzania la industria de “Bongowood”.

2.4. Las grandes excepciones en la historia de los cines del continente: el Norte y el Sur de África

Las industrias cinematográficas de los países del Norte de África, fundamentalmente Egipto, Argelia y Túnez, junto con el caso particular de Sudáfrica, han sido especialmente prolíficas cuando se comparan con el resto de regiones del continente africano. No obstante, ambas industrias han sido ignoradas por gran parte de los autores y estudiosos del denominado “cine africano”. Aunque resulte imposible ofrecer aquí un repaso exhaustivo de su evolución, no podemos dejar de incluir algunas referencias históricas que puedan ayudar a contextualizar las características y los aspectos más importantes de estas cinematografías que han enriquecido enormemente la variedad, calidad y alcance del cine realizado en África.

El cine del Norte de África, que se clasifica frecuentemente con la etiqueta de “cine árabe”, no suele encontrarse incluido en muchos manuales y estudios relativos al cine africano debido principalmente al predominio de los intereses comerciales que existe en la industria cinematográfica egipcia, que sin duda es la más antigua y de las más prolíficas del continente. **Egipto** produce centenares de películas al año, siendo la mayoría de ellas producciones musicales o películas románticas de consumo masivo (o cine de clase B). Más allá de esta gran producción, sí existen también varios cineastas egipcios que han realizado un cine más serio y comprometido, como son Salah Abou Seif, Mohamed Khan e Youssef Chahine, tocando temas de relevancia sociocultural como son la identidad árabe y la amenaza del creciente fundamentalismo islámico.

Argelia y Túnez, como vimos en páginas anteriores, también han desarrollado sus industrias cinematográficas nacionales de forma temprana. Al igual que muchos otros países francófonos en África, estos países del Magreb participaron incluso en los primeros encuentros de la FEPACI; de hecho en estos países se organizaron las primeras dos reuniones. Sin embargo, ya a mediados de los años setenta su participación en la FEPACI declinó y cada una de sus industrias cinematográficas

comenzó a estar dominada por realizadores de cine comercial que miraban más hacia Egipto. A pesar de estas circunstancias, existen algunos cineastas tunecinos que han obtenido reconocimiento internacional, como son Moufida Tlati, Karim Dridi y Nadia Fares. Uno de los más destacados cineastas argelinos de los primeras décadas fue Mohamed Lakhdar-Hamina, quien ganó en 1975 la Palma de Oro en el Festival internacional de Cannes por su filme *Crónica de los años de fuego*, retrato de una familia de campesinos argelinos que luchó en la guerra anticolonial en contra de Francia. Con los años ochenta y noventa, el cine tunecino crecerá en variedad y nombres, mientras que el argelino irá decreciendo, teniendo a penas producción nacional (Arensburg, 2010: 272). Actualmente, si bien estos países siguen sin tener estructuras nacionales que fomenten su propio cine, existen algunos nombres de autores independientes que han elevado el nombre del cine argelino y tunecino en los más importantes eventos internacionales. Algunos de estos cineastas contemporáneos son Merzak Allouache, Mohamed Rachid Benhadj y Mohamed Chouick en Argelia; y Nouri Bouzid, Nacer Khemir, Mohamed Zran, Nadia El Fani y Jilani Saadi en Túnez.

Marruecos, como sus vecinos, no conocerá sus primeros cineastas hasta alcanzar la independencia (1956). El primer largometraje del país, *Le Fils maudit* (El Hijo maldijo), realizado por Mohamed Ousfour, se estrena en 1958. No obstante no será hasta 1970 cuando el cine marroquí obtenga su primer reconocimiento internacional en las Jornadas Cinematográficas de Cartago de ese mismo año con el filme *Weshma* (Rastros; 1970), realizado por Hamid Bénani. A diferencia de otros países de otros países del continente, durante las primeras décadas del cine marroquí el Estado nunca ha defendido políticas para su desarrollo nacional o internacional, lo que causó un grave desequilibrio entre un cine comercial (a menudo de baja calidad) y un cine de autor destinado principalmente a públicos elitistas. A pesar de estas condiciones, el cine marroquí será premiado en el Festival de Cannes de 1978 con la película *Alyam, Alyam* de Ahmed El Maanouni. A principios del siglo XXI, Marruecos cambia su política cinematográfica, facilitando apoyos a las producciones nacionales y creando el Festival Internacional de Cine de Marrakech (FIFM). Estos avances y las nuevas posibilidades del cine digital hacen que hoy sean cada vez más los marroquíes que se dedican a la carrera del

séptimo arte, alcanzando buenos resultados tanto en el mercado audiovisual interno como en los circuitos de festivales de cine árabe y africano internacionales.

Sudáfrica ha sido aislada durante muchos años del panorama del cine africano debido a la dominación y privilegios que han tenido los cineastas blancos en una industria que empleaba a menudo los filmes no sólo para reforzar la segregación racial, sino para perpetuar la difusión de estereotipos negativos sobre los africanos negros. Durante los años del Apartheid sólo unas pocas excepciones permiten reconocer en la historia de los cines africanos a directores como Donald Swanson, quien defendió una visión antiapartheid en sus películas *Jim comes to Jo'burg* (1949) y *Magic Garden* (1961). Otros realizadores fueron Zoltan Korda que adaptó la reconocida novela de Alan Paton *Cry the Beloved Country* en la homónima película en 1951; o Lindi Wilson, cuyo filme *Last Supper at Hortsely Street* (1982) documentó el traslado forzoso de numerosos residentes que etnias no blancas del distrito sexto de Ciudad del Cabo.

El primer realizador negro de Sudáfrica, Gibson Kente, realizó su filme antiapartheid *How Long* en 1976, pero hasta los primeros años de los noventa sólo un número muy reducido de negros sudafricanos pudieron realizar películas en el país austral. Desde el exilio, no obstante, varios directores sudafricanos, como Nana Mahomo, Lionel N'Gakane y Chris Austen, rodaron algunas películas que fueron permitidas y exhibidas en Sudáfrica tan sólo a finales de los años noventa.

Desde la caída del régimen del Apartheid son numerosos los realizadores con talento que han destacado en el panorama cinematográfico del país; entre estos se destacan nombres de autores como Thomas Mogotlane, Brian Tilly y Oliver Schmitz. Sus trabajos ha permitido romper el estigma en contra de la participación de Sudáfrica en los principales festivales de cine internacionales como es el propio FESPACO. La primera película realizada por un negro en el Sudáfrica post-apartheid (o en la se llegó a denominar la nación del arcoíris) será *Fools* de Ramadam Suleman (1997), mientras que *Tsotsi*, de Gaugin Hood, se convertirá en 2006 en la primera película sudafricana en ganar un Oscar.

Actualmente el cine sudafricano sigue creciendo con bastante fuerza en el panorama internacional, habiéndose convertido en la principal industria nacional que promueve colaboraciones y coproducciones con otros países subsaharianos. El Festival Internacional de Cine de Durban (DIFF), que se celebra anualmente en el mes de julio, representa hoy, junto al FESPACO, el segundo evento cinematográfico más importante para el desarrollo de la industria continental, ya que en él no sólo se reúnen cada año varios cineastas de renombre, sino los principales productores del país para descubrir a los jóvenes talentos del sector cinematográfico del continente.

3. Cines africanos y su reconocimiento: los estudios académicos, la crítica y los festivales

*La experiencia nos enseña que amar no significa en absoluto mirarnos el uno al otro,
sino mirar juntos en la misma dirección.*

Antoine de Saint-Exupéry

3.1. Cines africanos y la atención académica

Si el cine africano como tal no surge, como hemos visto, hasta los años sesenta, el estudio crítico de estas cinematografías no inicia realmente hasta la década de los setenta. Las primeras publicaciones se dieron en el ámbito francófono, siendo uno de los pioneros del cine senegalés, Paulin Soumanou Vieyra, quien publicó en 1975 el que se considera el primer libro sobre los cines africanos: *Le cinéma Africain: Des origines à 1973* ("El cine africano: desde los orígenes hasta 1973"; editado en París por la emblemática organización Présence Africaine). A esta obra le siguieron en los años ochenta otro trabajo de Vieyra y los de otros autores francófonos como Victor Bachy, Rik Otten y Nancy J. Schmidt, todos asociados con la serie "*Cinemas d'Afrique noire*" (Cines del África negra), publicada por la OCIC (Organización Católica Internacional de Cine y del Audiovisual) en Bruselas.

No obstante, si bien estas publicaciones aisladas y parciales (ya que centradas exclusivamente en algunas regiones o en los pocos cineastas francófonos reconocidos hasta la fecha) marcaron los inicios de la atención especializada acerca de estas filmografías en unas décadas en las que los cines africanos todavía buscaban su lugar y reconocimiento internacional, no fue realmente hasta los años noventa cuando aparecieron los primeros libros académicos que profundizaron en la cinematografía continental como un todo relacionado y unido. En este sentido es

en el ámbito anglófono dónde aparecen los primeros trabajos de investigación sobre el cine africano, siendo la obra de Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture* (Diawara, 1992), publicada en 1992, la que trajo a este campo de estudio el primer trabajo académico acerca de las diferentes estructuras de producción, exhibición y distribución que determinaron la evolución de los cines africanos en sus principales regiones de influencia (francófona, lusófona y anglófona).

Como bien resumen Beatriz Leal Risco y Fernando González García en su reciente repaso a la evolución de los estudios especializados en los cines de África (Leal Riesco, 2015), es en el mundo académico anglófono donde han ido sumándose más y más estudios y publicaciones sobre estas cinematografías que nos interesan, principalmente de la mano de autores africanos en la diáspora y vinculados a centros universitarios de Norteamérica.

No será pues hasta los años noventa, a la vez que empezaba a manifestarse el fenómeno nigeriano de Nollywood, que se publiquen los primeros estudios comprehensivos en inglés, escritos o editados por académicos africanos en la diáspora, entre los que destacan: *African Cinema: Politics and Culture* de Manthia Diawara (Indiana University Press: 1992); *Black African Cinema* de N. Frank Ukadike (University of California Press: 1994); *African Experiences of Cinema* (BFI: 1996) editado por Imruh Bakari y Mbye Cham; o el volumen editado por June Givanni, *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and Moving Image* (BFI: 2001). Movidos por ansias de visibilizar realidades, obras y autores silenciados, se centraron en análisis temáticos, de contenido y se ocuparon prioritariamente de establecer periodizaciones históricas, desatendiendo el estudio de géneros y estilos, aspectos fundamentales de análisis para los que se requería un conocimiento más profundo de las culturas y realidades africanas, de las trayectorias de los artistas así como del contexto industrial-productivo. Todo ello se ha venido paliando en fechas recientes con estudios parciales y sectoriales presentados en congresos, defensas de tesis, entrevistas con los propios autores (*Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*, de N. Frank Ukadike, University of Minnesota Press: 2002 o los volúmenes editados por el *African Film Festival* de Nueva York en 2003, 2010 y 2013) y un giro en obras especializadas que tratan de cubrir vacíos y ofrecer lecturas más informadas. *Africa Shoots Back: Alternative Perspective in Sub-Saharan Francophone African Film*, de la académica devenida cineasta Melissa Thackway (Indiana University Press: 2004); *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*, de Manthia Diawara (Prestel: 2010); *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the*

Nollywood Video Revolution, de Mahir Saul y Ralph A. Austen (Ohio University Press: 2010) o *Postcolonial African Film: Ten Directors*, de David Murphy y Patrick Williams (Manchester University Press: 2013) son buena muestra de un giro académico en el que la urgencia ha dado paso a la reflexión y la atención por el detalle. En el ámbito británico, destacan por su parte los trabajos de Roy Armes, *African Filmmaking: North and South of the Sahara* (Edinburgh University Press: 2006), y su importante *Dictionary of African Filmmakers* (Indiana University Press: 2008). (Leal Riesco, 2015: 10-11)

Como puede verse, podemos decir que la atención académica a los cines de África creció de forma exponencial a partir de los años noventa, no sólo en inglés, sino incluso en otros idiomas como el italiano, el árabe o el portugués, al igual que bajo nuevos ángulos de análisis como fueron los estudios poscoloniales, los géneros y la crítica cinematográficos o la antropología cultural. Algunos de los autores y trabajos más reconocidos e influyentes, además de los citados anteriormente, son: Olivier Barlet (con sus libros “*Les cinémas d’Afrique Noire. Le regard en question*” – 1996; “*Les Cinémas d’Afrique des années 2000. Perspectives critiques*” - 2005; y el sinnúmero de trabajos publicados hasta hoy en el portal *Africultures*); Kenneth W. Harrow (con su obra “*Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*” – 2007); Giuseppe Gariazzo (“*Breve storia del cinema africano*” – 2001, que representa uno de los pocos manuales sobre la historia del cine africano en lengua italiana); Roy Armes (principalmente dedicado al estudio de las cinematografías del Magreb); Keyan G. Tomaselli (académico dedicado al estudio del cine y de los medios de comunicación en su Sudáfrica natal); Lindiwe Dovey (profesora sudafricana especializada en la adaptación de la literatura africana al cine y al rol que han jugado los festivales en la definición y desarrollo de los cines del continente) o Alberto Elena (uno de los pocos académicos españoles que iniciaron a estudiar los cines africanos en los años noventa, observable en su importante trabajo *Los cines periféricos* – 1999. Otros de sus libros se dedicaron al estudio de los cines del Magreb y sus identidades, además del cine colonial español del África negra).

En este panorama, no obstante, hay que destacar que, paradójicamente, la producción académica sobre los cines de África ha sido casi totalmente inexistente en las propias universidades africanas. Salvo contados ejemplos especialmente en

algunos países del Magreb y en Sudáfrica, cuando se hace un repaso a la evolución de la bibliografía especializada en estos cines se observa que sus autores y sus editoriales provienen principalmente de centros académicos situados en Norteamérica y Europa, un factor que no sólo resulta representativo para entender las dinámicas de producción de conocimiento a escala global, sino que nos demuestra la desconexión que en la mayoría de los países africanos existe entre las cinematografías nacionales y continental, y los propios discursos críticos sobre sus representaciones. Uno de los pocos esfuerzos que se han promovido en la última década para intentar paliar este desequilibrio ha sido, de hecho, el *Journal of African Cinemas* (Revista de Cines Africanos) que, si bien se edita semestralmente por la casa británica Intellect, se autoproclama promotora de una perspectiva analítica propia del “Sur global” ya que coordinada por dos profesores africanos que trabajan, parcialmente, desde el continente: Keyan G. Tomaselli (de la Universidad sudafricana de KwaZulu-Natal, en Durban) y Martin Mhando (académico tanzano actualmente vinculado a la Universidad Murdoch en Australia, promotor del Festival de Cine Internacional de Zanzíbar).

En el ámbito hispanoparlante resulta importante destacar aquí que, como apuntan Leal Riesco y González García (2015: 9), la bibliografía especializada en estos cines abunda por su ausencia. Más allá de lo escrito por el fallecido profesor Alberto Elena, los únicos trabajos publicados en lengua española, incluso en algunos casos sin reconocimiento académico, pueden contarse casi con tan solo los dedos de una mano. Como podemos leer, salvo los trabajos pioneros de Elena, todos los demás volúmenes aparecieron a finales de los primeros años del 2000, lo que pone de manifiesto no sólo los pocos recursos que existen en nuestro idioma para ahondar en unas cinematografías de por sí ignoradas en el panorama cinematográfico global, sino también el retraso con el que el mundo académico hispanohablante se ha sumado a la investigación y divulgación del audiovisual del continente vecino.

[En] 2009, hay que destacar el libro *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*, de María Coletti y Leonardo De Franceschi, editado por el Festival Cines del Sur [Granada], el monográfico de *Quaderns de cine* de la Universidad de Alicante titulado «Cine y África» coordinado por Dulcinea Tomás Cámara (Universidad de Alicante: 2011), y las publicaciones de Casa

África, que ha dedicado al cine tres números de su revista *Cuadernos Africanos*, y editado en 2010 el volumen de Guadalupe Arensburg *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. (Leal Riesco, 2015: 10).

A partir de estos últimos datos podemos comprobar además que, de estos escasísimos trabajos sobre cines africanos en nuestra lengua, tres de ellos fueron publicados gracias a la intervención de dos festivales especializados de Andalucía, como han sido el Festival de Cine Africano-FCAT (que facilitó los contenidos de dos de los tres números de los *Cuadernos Africanos* de Casa África) y el Festival Cines del Sur de Granada. Esto nos permite iniciar a reconocer la importancia de los festivales, como veremos en los siguientes capítulos, no sólo como lugares de exhibición para unos cines sin distribución en nuestro país, sino incluso como espacios de profundización y producción de conocimiento especializado acerca de una diversidad de culturas cinematográficas y creativas que han sido sustancialmente ignoradas por la academia y la crítica hispanohablantes durante varias décadas.

Por otra parte, si bien este repaso nos habla de la mínima relevancia que puede representar el español en los debates e investigaciones internacionales sobre los cines de África, la gran ausencia de publicaciones en castellano puede considerarse como una oportunidad para hacer de la producción académica en español algo novedoso, innovador y menos influenciado por los discursos heredados de los estudios fílmicos y mediáticos anglo- y franco-parlantes. En este sentido, como admiten Leal Riesco y González García, “la casi total ausencia de publicaciones en español sitúa a los investigadores en castellano en un fructífero punto de partida desde el que, sin el peso de las herencias recibidas, crear un discurso que se adapte a la realidad de una producción cinematográfica africana prácticamente desconocida para los públicos hispanohablantes” (Leal Riesco, 2015: 9).

Por último, a pesar de esta escasez de contenidos académicos publicados en lengua española, es importante concluir este punto reconociendo que, en la última década, han sido cada vez más numerosos los espacios universitarios que han prestado atención a estas cinematografías, tanto en España como en países

latinoamericanos. Desde jornadas y seminarios en muchas universidades (Sevilla, Córdoba, Oviedo, Bilbao, La Laguna, etc.³⁶), hasta ciclos de cine, artículos académicos y el reconocimiento de algunas películas africanas en centros de investigación liderados por universitarios hispanos (entre estos cabe destacar el GEA, Grupo de Estudios Africanos de la Universidad Autónoma de Madrid), los cines africanos han registrado cada vez mayor relevancia en los programas de educación superior y en la investigación en castellano.

3.2. Cines africanos e información especializada: periodismo y crítica cinematográfica ³⁷

Como hemos visto hasta aquí, si la atención académica hacia los cines del continente africano resulta escasa y desequilibrada en sus áreas de influencia geográfica global, cuando analizamos la presencia de información especializada acerca de estos cines (noticias, críticas, reportajes, etc.) en los medios y canales de información cultural y cinematográfica observamos un panorama muy parecido al del mundo académico: aparición tardía de periodistas y críticos interesados en escribir sobre estos filmes, dominio de las lenguas francesa e inglesa como idiomas de publicación, el español como lengua minoritaria en este campo de estudio y una proporcional inexistencia de autores africanos que escriben sobre cines africanos desde el propio continente en contraste con los países occidentales.

³⁶ El autor de este trabajo reconoce estos hechos a partir de sus experiencias directas a lo largo de sus años de formación e investigación en este terreno, no sólo como principal coordinador y docente en varias jornadas y seminarios celebrados en la Universidad de Sevilla y de Córdoba, sino incluso como colaborador en la promoción de muchos de estos encuentros formativos realizados con contenidos de los fondos filmicos del Festival de Cine Africano FCAT, o promovidos por colegas investigadores especializados como son Sebastián Ruiz Cabrera, Beatriz Leal Riesco, Marian del Moral, María Elena Cisneros, Marion Berger o Guadalupe Arensburg, entre otros autores.

³⁷ Buena parte de los contenidos resumidos en este apartado son fruto de los años de experiencia del autor en la organización de actividades formativas específicas, desde España y en Sudáfrica y Senegal, para la promoción de un periodismo cultural y una crítica cinematográfica conocedora de la importancia de los cines africanos. Estos talleres y cursos han sido organizados anualmente, desde el 2013, en el marco del Festival de Cine Africano FCAT y en el certamen “Cortos REK” en Dakar, promovido por la Embajada de España en Senegal, tanto en 2014 como en 2015. Al mismo tiempo, buena parte de estas experiencias han sido informadas por la experiencia del autor como coordinador del “Talent Press” (Talentos de la prensa), un programa de formación destinado a promover el trabajo de cinco jóvenes críticos cinematográficos africanos en el marco del Festival de Cine Internacional de Durban (Sudáfrica) y en colaboración con el Festival Internacional de Cine de Berlín.

Como puede imaginarse, esta situación repercute, sin duda, en el conocimiento público de los cines africanos, tanto dentro como fuera del continente, pero cabe destacar también que, en lo que nos interesa aquí, esto minimiza además el impacto que estos productos culturales pueden tener para con la generación de nuevas líneas de pensamiento en la opinión pública de nuestros países occidentales. Es por este motivo que, como en el caso de la atención académica, nos interesa evaluar brevemente aquí el estado de la crítica e información cinematográfica sobre los cines africanos, a fin de entender mejor dónde nos encontramos y cómo esta especialización puede favorecer, como veremos en los siguientes apartados, una mejor alfabetización mediática en los ciudadanos de hoy (Campos Ramos, 2012; Grizzle, 2013).

Trazar los inicios de la crítica de los cines de África se vincula de forma estrecha con la evolución de las propias cinematografías y su reconocimiento internacional. Naturalmente, conforme algunos de los principales títulos de los cines subsaharianos fueron haciéndose famosos en los años setenta y ochenta, como vimos anteriormente, en festivales internacionales como Cannes y Venecia, la crítica cinematográfica internacional fue mostrándose cada vez más interesada en analizar algunas películas y reconocer las particularidades de los primeros cineastas como Ousmane Sembène o Souleymane Cissé, entre muchos otros. Aunque no resulta necesario para este estudio delimitar la evolución de esta información periodística especializada, sí podemos afirmar que, si bien muy escasa y aislada en los pocos realizadores africanos que iban acumulando reconocimientos en el mundo occidental, los análisis, noticias y críticas relativas a los filmes africanos iban publicándose de forma esporádica en medios generalistas o especializados de los años setenta, ochenta y noventa (especialmente en el mundo francófono).

En el ámbito español se registran ejemplos parecidos, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años noventa, cuando en particular la revista de cine vasca *Nosferatu* dedicaba, de vez en cuando, algunos números, reportajes, noticias o críticas (en muchos casos traducidas al castellano de otras publicaciones en

francés, italiano o inglés) a la escasa actualidad de la producción cinematográfica africana reconocida hasta la fecha (Speciale, 1999; Tapsoba, 1999; Ukadike, 1999;). En lo relativo a la información generalista, resulta difícil encontrar referentes específicos anteriores a la década de los años 2000 en los medios españoles, pero sí podemos destacar, cuando menos como algo sorprendentemente anecdótico, la pieza de información audiovisual realizada y difundida en España por el No-Do³⁸ en 1976 acerca de la producción en un poblado de Senegal del que era el último largometraje de Ousmane Sembène: *Ceddo*. Esta noticia, disponible en los archivos digitales de la Filmoteca Española³⁹, representa quizás una de las primeras noticias audiovisuales emitidas en lengua española sobre una película africana. Si bien es cierto que en esta pieza pueden observarse imágenes muy valiosas de lo que fue la producción de esta película épica en Senegal, cabe mencionar que su visionado puede resultar hoy sorprendente por quedar patente el discurso de superioridad occidental que se promovía sobre lo africano en aquellos tiempos. En los primeros segundos de la noticia, el narrador explica con autoridad que, con este ejercicio cinematográfico, los “africanos [...] intentan día a día ponerse a la altura de la civilización occidental” (Filmoteca Española, 1976), lo que documenta una valoración sobre las informaciones que dominaban en esos años, no sólo con respecto a los cines de África, sino incluso en cuanto a los discursos dominantes y eurocéntricos con respecto a otras formas de entender la producción cultural más allá de los cánones occidentales.

Superando este inciso en nuestro repaso a la información cultural y a la crítica cinematográfica de los cines de África, resulta importante destacar que, si desde los años noventa pueden reconocerse fuera del continente africano cada vez más ejemplares de noticias y críticas sobre los cines de África, en esta misma década desapareció a la vez la única revista especializada en crítica cinematográfica africana (recopiladora de las piezas y artículos escritos por los mismos periodistas africanos) que había existido hasta la fecha. Se trataba de *Ecrans d’Afrique*

³⁸ El No-Do fue el noticiero audiovisual obligatorio de Estado que, entre 1942 y 1981, se proyectaba en las salas cinematográficas de España antes de toda exhibición cinematográfica.

³⁹ Tanto en la bibliografía (Filmoteca Española, 1976), como en la filmografía de este trabajo, se facilita el enlace directo en el que poder visionar en línea este documento histórico de manera gratuita.

(Pantalla de África), promovida por Michel Amarger entre 1991 y 1997. Con la desaparición de esta revista de crítica africana el sector cinematográfico del continente vecino se convirtió en el único cine regional del mundo sin su propia revista especializada (Olivieri, 2015). Esta situación se vio afectada y favorecida, a la vez, por el auge de las nuevas tecnologías e internet, hasta el punto de que es justamente a partir de los primeros años 2000 cuando aumenta la producción y difusión de informaciones especializadas a través de los cada vez más numerosos blogs, portales y páginas webs dedicadas a los cines (y a las artes, en general) del continente vecino. Este es el caso del crecimiento de portales tan influyentes e importantes hoy como el proyecto francés *Africultures.com*, la única revista virtual semanal en italiano *CinemAfrica.org* (fruto del homónimo festival de cine en Roma que ya desapareció) o el primer blog especializado en estas cinematografías creado en 2009 por el equipo del entonces Festival de Cine Africano de Tarifa - FCAT, *AfricaEScine.es*.⁴⁰ Además de estos referentes, cabe mencionar que, gracias a las nuevas tecnologías, la Federación Africana de Críticos Cinematográficos (FACC) difunde con periodicidad los trabajos de sus miembros a través de su portal (*Africine.org*) y de otros colectivos y organizaciones colaboradoras. En la actualidad son tan numerosos y diversos los portales de información en línea que resulta inabarcable citarlos todos. Aun así, en nuestro país, sin duda de los más influyentes son *Afribuku.com* y *Wiriko.org*, además de otras revistas digitales y blogs independientes del mundo hispano.

En este panorama contemporáneo de abundancia de información digital especializada (difundida por voces distintas, tanto por expertos africanistas como por periodistas culturales sin previo conocimiento acerca de los cines africanos), nació en febrero del 2015 *Awotele*, una nueva publicación digital, promovida y editada trimestralmente por los especialistas africanos Claire Diao, Michel Amarger y Samir Ardjum, con la que se ha vuelto a difundir una cabecera única para la información especializada de los periodistas africanos sobre los cines de su continente. A modo de reflexión sobre este hecho, resulta oportuno citar aquí

⁴⁰ El autor reconoce estos y otros portales de información especializada por su contacto y relación profesional directa con los principales autores de estas plataformas de información cultural especializada, además de haber sido uno de los fundadores y primeros redactores del citado blog del FCAT.

algunos extractos del texto de apertura o editorial del primer número de esta nueva revista. En estas líneas podemos observar que, al hablar incluso del ejercicio de la crítica e información cinematográfica africanas en nuestro mundo contemporáneo saturado de pantallas mediáticas y culturalmente interconectado, se impone la necesidad de promover la reflexión sobre las imágenes cinematográficas y audiovisuales africanas, para “abrir los ojos del público” y “valorizar las diferentes expresiones fílmicas de África”. En este sentido, se hace patente que nos encontramos en un tiempo de importantes (re)conocimientos acerca de África y de sus imágenes a través de sus cines.

Cuando las imágenes se multiplican, los críticos buscan su sitio y se cuestionan su propia función. Nos gustaría que fueran objetos de promoción pero, contrariamente, ellos se afirman como sujetos de reflexión. Tienen por objeto preguntarse por el trabajo de los directores, abrir los ojos del público, valorar el cine y lo audiovisual. Siguiendo esta idea, hemos querido crear un nuevo espacio donde se puedan cruzar impresiones y enfrentarse a una dinámica de intercambios renovados. El objetivo también es aclarar la evolución de las imágenes africanas de hoy, favoreciendo las intervenciones de los críticos venidos del continente, ya sean independientes o que pertenezcan a una asociación.

La revista *Ecrans d'Afrique*, creada en 1991, se encargó de ello hasta 1997. Era una época en la que los artículos se enviaban por correo, en disquete. La revista tenía una dimensión continental, bilingüe, acorde a las plumas que la formaban y a los temas que eran tratados. En 2015, la era de Internet, emails y revistas digitales, periodistas de cine se reúnen en torno a un objetivo común: valorizar las diferentes expresiones fílmicas de África y las críticas [...] en un nuevo soporte. De manera que aquí tenemos *Awotele*, la revista de los críticos de cine. (Diao en Olivieri, 2015)

A pesar de este aumento reciente en la divulgación de contenidos especializados en cines africanos abiertos a los públicos generalistas gracias las tecnologías digitales contemporáneas, resulta importante especificar que estos espacios siguen representando, no obstante, fuentes de información cultural minoritarias, aisladas de los circuitos mediáticos dominantes y desprovistas, en la gran mayoría de los casos, de apoyos económicos cuando se enfrentan a las estructuras hegemónicas de la información cinematográfica occidental. En este sentido, las palabras de la guionista ugandesa Agnes Kamyá, resultan muy pertinentes para recapitular en

este punto la posición de todo lo que concierne a los cines de África cuando los analizamos en contraste con el océano mediático occidental imperante.

Estamos saturados con imágenes persistentes de África. [En el circuito mediático occidental] existe mucho más dinero, su “maquinaria” está mucho más desarrollada y es mucho más amplia. Y posee además una larga historia. Existe una red de distribución fantástica, con cadenas de noticias, periódicos y películas de Hollywood. Esas representaciones de África son las que dominan, así que [los escritores y cineastas africanos] somos como una gota en el océano, luchando a contracorriente. (Kamya, 2014)

Estas observaciones de Kamya no sólo nos recuerdan el peso que tiene aún hoy la producción cultural occidental sobre las representaciones de África, sino que reconocen además el esfuerzo que supone para cualquier autor promover otras narrativas, representaciones o formas de divulgar el continente cuando las corrientes mediáticas dominantes no dejan apenas espacio para ofrecer visiones o discursos alternativos. En este sentido, tal y como especificaba la joven periodista y crítica cinematográfica franco-burkinesa Claire Diao en el Foro de la Crítica del Festival de Cine Africano de Córdoba del año 2014, “la crítica de cine africano debe escribirse de forma independiente, ya que representa siempre un acto de militancia y compromiso personal con este sector. No sólo no fácil recibir buenas remuneraciones por esta actividad, sino que se trata de luchar para cambiar el orden de las cosas” (Diao, 2014).

Veamos a continuación cómo, entre filmes africanos y sus análisis, es decir entre *textos* y sus *pretextos*, no podemos olvidar a los festivales de cine africano como espacios o *contextos* esenciales en este “orden” en el que el cine africano se reconoce y se convierte en una filmografía alternativa para fomentar el cambio.

3.3. Cines africanos y festivales especializados

Hablar de cine africano desde fuera de África conlleva necesariamente reconocer el fenómeno de los festivales de cine, no sólo como lugares para que los públicos puedan tener acceso a las películas más recientes traducidas a sus idiomas nacionales (ya que en muy contadas ocasiones los filmes africanos conocen distribución comercial), sino incluso como únicos espacios en los que se pueden dar cita los cineastas, con los expertos, los críticos y los productores cinematográficos para avanzar en los diálogos sobre lo que representa realmente el presente y el futuro de esta cinematografía continental. En este sentido, de hecho, el cineasta senegalés Moussa Sene Absa afirmaba en el Festival de Cine Africano de Tarifa del año 2010 que “sin los festivales, el cine africano no existiría” (Dovey, 2015: 128).

Si bien una afirmación como la de Absa implica el olvido de que en el propio continente africano el sector audiovisual y cinematográfico posee hoy, con ejemplos como Nollywood y otras industrias de video-cine como Riverwood (en Kenia) o Bongowood (en Tanzania), una existencia propia y autosostenible sin la necesidad de intermediación de los festivales, esas mismas palabras sí resultan significativas, no obstante, para entender la situación del cine de autores independientes africanos que ha predominado, como hemos visto, en el panorama del cine global. En otras palabras, si se excluye aquí la atención a la producción digital de video-cine interna que ha crecido en el continente en los últimos años siguiendo los modelos del reconocido Nollywood, cuando buscamos repasar la evolución de los cines de África en su repercusión internacional no podemos obviar a los festivales de cine, y en especial aquellos dedicados a promover “el cine africano”, tanto dentro como fuera del continente vecino.

Como explica en su reciente libro dedicado al fenómeno de los festivales de cine africano y a la actividad de programar este cine en nuestros tiempos

contemporáneos de “festivalización⁴¹”, Lindiwe Dovey explica cómo el audiovisual africano representa uno de los cines del mundo que, con mayor relevancia, nació y creció de la mano de los eventos cinematográficos, tanto en el interior de África como en otros países fuera del continente. En este sentido, como vimos en el repaso histórico anterior, sabemos que los festivales nacieron en África a la par que las nuevas naciones africanas definían su autodeterminación y buscaban crear espacios nuevos para divulgar y exhibir su propio cine entre sus audiencias, un objetivo que naturalmente buscaba reforzar y redefinir las nuevas identidades nacionales y panafricanistas a través de la cultura (Dovey, 2014: 93-95). Podemos recordar aquí que, entre los primeros festivales cinematográficos jamás celebrados en el África postcolonial se documentan los siguientes: el *Festival International du Film Amateur de Kéliba* (FIFAK; Festival Internacional de Cine de Aficionados de Kélibia), celebrado en 1964 en Túnez; las primeras Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC), también celebradas en Túnez en 1966 (uno de los principales eventos del cine continental que sigue celebrándose hasta hoy); el Festival Panafricano de Cine y de Televisión de Uagadugú (mundialmente conocido por sus siglas en francés como FESPACO), inaugurado en 1969 en la capital de lo que hoy se conoce como Burkina Faso (Alto Volta en sus días); el Festival Internacional de Cine de El Cairo, creado en Egipto en 1976; y el Festival de Cine de Durban, inaugurado en el ámbito liberal de la universidad pública de la ciudad en 1979, años en los que el régimen del Apartheid todavía censuraba la exhibición cinematográfica en Sudáfrica (Dovey, 2014: 1).

Puede afirmarse así, en otras palabras, que los festivales de cine africano nacieron en África paralelos al deseo de construir nuevas audiencias descolonizadas y con el interés, además, de fortalecer unas nuevas identidades africanas unidas, tanto en las estructuras como en los contenidos del cine africano. Así podemos añadir además que los principales festivales de cine africano en el continente nacieron en los años sesenta, con los mismos ideales que inspiraron y motivaron a muchos de los primeros cineastas en la realización de sus primeras películas: resistencia, liberación y empoderamiento interno, a la vez que la promoción de un proceso de

⁴¹ Este término ha sido adaptado al español por el autor, en concordancia con el término usado por la autora citada, Lindiwe Dovey, en su libro sobre festivales de cine africanos (Dovey, 2014).

descolonización cultural y de formación o re-educación de los nuevos públicos africanos independientes (ideales que, como podemos recordar, iban en línea con el los postulados del movimiento del Tercer Cine).

Aún así, si los festivales de cine en África nacen con una agenda de reivindicación política implícita tan patente, fuera del continente vecino los festivales de cine especializados en producciones fílmicas africanas emergen y proliferan, sobre todo a partir de los años ochenta, para llenar ese vacío que existía entre la producción y la exhibición de otros cines provenientes de otras regiones más allá del mundo occidental. Así, en su valioso estudio, Dovey nos facilita esta cronología de la aparición de los principales festivales que prestaron atención sistemática a las cinematografías africanas:

Los primeros festivales de cine africano, negros y del Tercer Mundo fuera del África continental iniciaron a aparecer en 1979 e incluyen (en orden cronológico de su fundación): el *Festival des 3 Continents* en Nantes, Francia (1979); el Festival Internacional de Cine de Amiens, Francia (1980); la única edición del Festival de Cine *Black* organizado por Parminder Vir y Jim Pines en el Reino Unido (1981); el Festival de Cine Africano de Verona, Italia (1982); la edición del Festival Tercer Ojo del Cine del Tercer Mundo, celebrado en Londres y Birmingham en el Reino Unido (1983); *Vues d'Afrique* (Vistas de África) en Montreal, Canadá (1985); el festival *Africa in the Picture* en Ámsterdam, Holanda (1987); el *Festival di Cinema Africano* de Milán, Italia (1991); el *Cascade Festival of African Films* en Oregón, EE.UU. (1991); la iniciativa de exhibición sin periodicidad anual *Africa at the Pictures*, fundada por Keith Shiri en Londres, Reino Unido (1991); El Festival de Cine Panafricano de Los Ángeles, EE.UU. (1992); el Festival de Cine Africano de Nueva York, EE.UU. (1993). (Dovey, 2014: 111).⁴²

Como puede observarse, la gran mayoría de los primeros festivales que surgieron en los años ochenta y noventa para proyectar cines africanos y de su diáspora se dieron en Europa occidental y Norteamérica, especialmente en países de habla francesa e inglesa con los que los cines africanos podían tener un vínculo lingüístico (salvo el caso de Italia) o de pasado colonial en el continente. Estos hechos se explican además recordando las políticas de co-producción cinematográfica que dominaban en estas décadas (como vimos en el capítulo

⁴² Esta cita ha sido traducida por el autor a partir del texto original publicado en inglés.

segundo, principalmente de la mano de acuerdos de coproducción financiados con fondos de la agencia de cooperación internacional de Francia), pero a la vez con los nuevos flujos poblacionales que se iban consolidando en las antiguas metrópolis coloniales europeas donde, desde el fin de la II Guerra Mundial, la inmigración africana había ido en aumento, formando las primeras y segundas generaciones de europeos afrodescendiente. De este modo, Dovey explica que el nacimiento de estos nuevos festivales de cine africano, principalmente en los países europeos, puede interpretarse siguiendo dos líneas generales: “primero, en relación a las políticas representacionales acerca del concepto de “África” (especialmente en respuesta a su programación en los festivales de cine de “serie A” y en los medios de información dominantes); y, segundo, en relación a la presencia de diferentes diásporas africanas en la era post-II Guerra Mundial. En este último sentido, estos festivales pueden leerse alternativamente también como respuestas a, y expresiones de, las minorías de inmigrantes africanos” (Dovey, 2014: 111).

Podemos ver que es a partir de los años noventa cuando se consolidan los festivales de cine africano fuera del continente, dando origen así a un fenómeno socio-cultural sin precedentes que, como veremos a continuación, sin estar exento de paradojas (Leal Riesco, 2011), supone ante todo el reconocimiento de los desequilibrios existentes en las representaciones y en las relaciones del mundo occidental hacia lo africano. En este panorama específico, de hecho, podemos situar el nacimiento también en España de las primeras muestras de cine africano que, como veremos en el siguiente capítulo, acontecen en los primeros años 2000. Esta llegada tardía de España al circuito de eventos especializados en cinematografías africanas se vincula, quizás, a la inexistencia de un significativo pasado colonial de nuestro país en África, pero responde también al hecho de que la inmigración subsahariana no empezó a ser significativamente visible en las ciudades españolas (principalmente en Barcelona y Madrid) hasta el inicio del nuevo milenio.

Sea como fuere y en el país que fuese, podemos concluir que, como en el caso paralelo de la atención crítica y académica, los eventos cinematográficos especializados en cine africano, tanto dentro como fuera del continente, han

representado siempre unos espacios sin igual para el verdadero (re)conocimiento y difusión de estas cinematografías que siguen desprovistas, en la gran mayoría de los casos, de fuertes estructuras de distribución y exhibición, tanto en África como en el resto del mundo. Por estos motivos, al hablar de cines africanos, resulta esencial considerar estos eventos y evaluarlos por lo que son: plataformas de difusión, a la vez que *contextos* o “eventos de militancia cultural” (Lelièvre, 2011) donde los filmes (*textos*) se convierten en *pretextos* para la consolidación de nuevas identidades, ideologías y, en línea con los postulados de B. Anderson, otras “comunidades imaginadas” y renovadas política e ideológicamente.

4. El Festival de Cine Africano FCAT: *(pre)textos* de cine africano en un *contexto* práctico ⁴³

“Entre la cultura de lo universal y la cultura universal, escojo la primera.”

Issa Samb⁴⁴

4.1. El Festival de Cine Africano FCAT: mucho más que sólo películas africanas para los públicos hispanoparlantes

Vamos a entrar a continuación en el estudio del único evento cinematográfico anual que, desde hace más de trece años, promueve el conocimiento y difusión del cine africano en España y en el mundo hispanohablante. De esta manera, no sólo podremos observar cómo se ha puesto en práctica la promoción de estas cinematografías en nuestro país, sino en qué consiste programar la “idea de África” en nuestro país a través de un espacio o *contexto* cultural tan particular como es un festival de cine africano en el sur de España.

Antes de adentrarnos en sus características y particularidades, resulta necesario describir su evolución histórica para poder comprender como su desarrollo ha estado marcado por los cambios políticos y económicos en España, tanto a nivel nacional como local. Iniciaremos así por hacer un resumen de cómo nació y creció el Festival de Cine Africano de Tarifa (FCAT), pasando de una muestra

⁴³ Muchos de los datos y de las observaciones recogidos en este capítulo son fruto del trabajo práctico-analítico, mediante la observación participante del autor, en la organización del FCAT desde su fundación. Sólo la cercanía al evento y la posibilidad de distinguir sus cambios en su evolución a lo largo de más de diez años de atención y dedicación al desarrollo de este evento único en España han facilitado que el autor pueda resumir y documentar aquí varias características del FCAT que jamás han sido publicadas o anunciadas por parte de su organización.

⁴⁴ Issa Samb es artista plástico y hombre de teatro de Senegal. Esta cita puede leerse en el artículo de María José Martín Gordillo (2016): referencia completa en lista bibliográfica final.

especializada al único certamen competitivo en nuestro país dedicado a reconocer las imágenes de los creadores africanos y afrodescendientes. En este repaso observaremos cómo el FCAT tuvo que adaptarse a los tiempos de cambios constantes en el panorama político y económico español de los últimos años, convirtiéndose en una plataforma cultural que, más allá de sus compromisos estéticos para con los cines de África, tuvo que saber renovarse para no ver desaparecer sus objetivos éticos para con la sensibilización y el cambio social. En este sentido, se observará cómo el FCAT funciona como lo que los filósofos Deleuze y Guattari asocian con un espíritu nómada (Deleuze, 2004), a fin de mantener su compromiso con las causas fundamentales antes que verse destruido por las fuerzas controladoras y homogeneizadoras de los poderes centrales (Dovey & Olivieri, 2015).

Después de este repaso a su forma y estructuras, pasaremos a estudiar los contenidos del FCAT, es decir, los *textos* empleados en su puesta en escena para así evaluar concretamente cómo se ha ido construyendo y divulgando esa imagen de África a través de su programación. Intentaremos así analizar críticamente las (re)presentaciones de África ofrecidas por el evento a lo largo de su evolución, para así comprender mejor qué significa conocer África hoy a través de sus cines.

4.2. Historia y cambios del FCAT: breve descripción de la evolución del primer festival competitivo de España dedicado a los cines del continente vecino.

Lo que hoy se define a sí mismo como Festival de Cine Africano FCAT (o simplemente FCAT, por las iniciales de su primera versión como Festival de Cine Africano de Tarifa) nace de una muestra cinematográfica en Tarifa (Cádiz) que, sin un plan de acción definido y detallado, se fue convirtiendo en pocos años en el único y más importante referente anual para las cinematografías africanas en España y en el mundo hispanohablante.

Siendo la localidad de Tarifa (Cádiz) el punto de la Europa continental más cercano a África desde las costas españolas en el Estrecho de Gibraltar, este festival se fundó en 2004 con la intención de crear un espacio cultural diferente para la exhibición de películas africanas y, a través de las mismas, crear un espacio para ampliar el conocimiento y el diálogo con aquellos que viven en las tierras al otro lado del Estrecho de Gibraltar a través de la cultura. Más allá de sus famosas playas de arena blanca y sus fuertes vientos que atraen a muchos deportistas de todo el mundo para la práctica del windsurf y el kitesurf, Tarifa suele asociarse en la actualidad española al concepto de ciudad de frontera desde la que a menudo se interviene en rescates de pateras a punto de naufragar, se interceptan inmigrantes ilegales o donde, desafortunadamente, suelen registrarse muertes de africanos ahogados en el Estrecho en sus intentos de alcanzar, de forma clandestina, las costas europeas. Por todo esto, si bien para algunos Tarifa puede representar un lugar idílico de vacaciones, descanso, diversión y naturaleza extrema, para otros esta localidad encarna un punto de separación, un lugar trágico y blindado por las fronteras entre España y Marruecos, entre Europa y África. Si bien los dos continentes están alejados el uno del otro por una franja de mar de tan sólo 14 km, la separación social, burocrática, cultural y humana es más profunda y aguda de lo que parece a primera vista cuando nos asomamos al estrechísimo Estrecho de Gibraltar. Como recuerda el escritor ecuatoguineano Donato Ndongo-Bidyogo, “España vive de espaldas a su continente más cercano: África. (Y no siempre fue así)” (en Díaz Narbona, 2015: 11).

Desde su creación en el punto más meridional de Europa, el material promocional del FCAT ha querido subrayar siempre la celebración del evento con la imagen de Tarifa como “lugar de tránsito y puente de diálogo entre los pueblos” (MCAT, 2004: 2). El FCAT se ha definido así como un puente cultural simbólico entre dos continentes y sus numerosas realidades, encarnando a la vez un lugar en el que las películas africanas pudiesen ser exhibidas para generar encuentros y diálogo entre España y África. Como afirmaba el cineasta guineano Mama Keita durante su segunda visita al festival tarifeño en mayo de 2009, “el FCAT es como un espejo que mira hacia África” (Keita, 2009). De forma similar, el reconocido realizado maliense-mauritano Abderrahmane Sissako insistió en la importancia de un

festival como el FCAT recordando que representa, de hecho, “un puente que los políticos nunca construyen” (Sissako, 2009).

El FCAT nació siendo el proyecto principal de Al-Tarab⁴⁵, una organización tarifeña sin ánimo de lucro que su presidenta y fundadora, además de directora del festival, María Elena Cisneros Manrique (conocida públicamente como “Mane Cisneros”), creó junto a un pequeño número de colaboradores durante la organización de la primera edición del evento cinematográfico en 2004. El FCAT fue inicialmente llamado *Muestra de Cine Africano de Tarifa* (MCAT), ya que en sus primeras tres ediciones su objetivo era el de exhibir y presentar, bajo bloques temáticos, una programación de películas africanas sin contar con categorías específicas a concurso, jurados o premios competitivos para los mejores títulos. En su primera edición, por ejemplo, la MCAT programó 52 producciones audiovisuales en cinco secciones temáticas, con las que se pretendía tratar temas diferentes e importantes para el debate público en los tiempos de aquel primer evento: la historia de la ciudad de Tánger, la mujer (africana), la inmigración, el África subsahariana y, por último, un espacio titulado “impresiones de África” (MCAT, 2004: 4-6). Lo que hoy se ha convertido en un certamen cinematográfico anual, especializado y profesionalizado, con más de 70 títulos programados de media y, al menos, tres categorías a concurso en cada una de sus ediciones, como podemos observar nació a partir de las experiencias de un colectivo de gestores culturales y aficionados

⁴⁵ Al-Tarab es un término árabe que hace referencia a la música y a las emociones que produce la música en el oyente con sensibilidad. Según explica la propia fundadora de la organización, María Elena Cisneros Manrique, “*tarab*” es como esa sensación que, en español y para con el arte flamenco, se denominaría “el duende”. Cabe citar aquí además, para una mejor comprensión, esta explicación del término por parte de una arabista que nos permite contextualizar el significado en su lengua de origen.

Tarab es tanto un sinónimo para música (como en *Al-Tarab* [...]), y connota el efecto encantador de la música, el estímulo de los sentidos por medio de la música. H.H. Touma resume el significado de *tarab* diciendo: “si el músico alcanza a inspirar a su audiencia con entusiasmo, se suele hablar del *tarab*, un término que significa una forma de evaluar la creación de un clima emocional a través de la música. Cuando se escucha música árabe, *tarab* es, por excelencia, la mayor experiencia musical” (Touma, citada en Nelson, 2001: 76; traducción realizada por el autor de esta tesis desde la fuente bibliográfica en inglés).

En este caso y casi como si de guiño metafórico para un evento cinematográfico como el FCAT se tratara, Al-Tarab parece el nombre ideal para un colectivo cultural andaluz que busca “inspirar” a los públicos españoles hacia la interculturalidad con los sonidos de “la música” y las voces del cine y de las artes africanas en general.

cinéfilos que encontraron en los filmes africanos el mecanismo o pretexto adecuado para debatir, analizar y profundizar sobre cuestiones relevantes acerca de la relación de vecindad de España con Marruecos, sobre las múltiples realidades del continente África y sobre nuestra posición como españoles y europeos ante África.

En el panorama general de los eventos cinematográficos españoles, en aquellos primeros años del FCAT sólo existía en Cataluña una actividad parecida en la que se seleccionaban algunos títulos de las cinematografías de África y que representó el primer evento anual especializado en este cine en nuestro país. Se trataba de la *Mostra de Cinema Africà de Barcelona*, un evento organizado por la asociación cultural L'Ull Anònim, que inició en 1996 y en el año 2011 celebró su decimosexta y última edición. Según informaba la propia asociación catalana organizadora del evento, los problemas presupuestarios de esta muestra forzaron a echar el cierre definitivo en un año en el que el gobierno español se encontraba sumergido en los peores momentos de la reciente crisis económica y en el que se efectuaron los mayores recortes a ayudas y fondos públicos en numerosos sectores, como la cultura y la educación (Guinguinbali, 2011).

A pesar de haber sufrido también los efectos de la crisis económica española y, como veremos a continuación, los constantes recortes de fondos públicos tanto del gobierno central como de las administraciones autonómicas y municipales, para poder ofrecer una imagen clara y concisa de la evolución de un evento como el FCAT es importante mencionar sus etapas de crecimiento. Si entre el 2004 y el 2006, este evento celebró sus primeras tres ediciones bajo el nombre de Muestra de Cine Africano de Tarifa (MCAT), en su cuarta edición (celebrada entre el 27 de abril y 6 de mayo de 2007) el evento pasó a denominarse Festival de Cine Africano de Tarifa, título con el que se definieron sus siglas actuales y pasó a ser reconocido internacionalmente como "FCAT". Al igual que para la *Mostra* catalana, la etapa tarifeña del FCAT se vio truncada en 2011 a causa de los fuertes recortes presupuestarios y la falta de suficientes apoyos locales, pero fue en estos primeros años de vida del festival cuando el evento cobró importancia, reconocimiento y repercusión en el panorama cultural español e internacional.

Analizado en términos numéricos, entre el 2007 y el 2010 el FCAT creció con fuerza, profesionalidad y profesionalismo. Con una programación cinematográfica que fue creciendo hasta alcanzar en 2009 poco más de 120 títulos programados, junto con varias secciones a concurso y unos 50.000 Euros en premios (una de las máximas cantidades en la historia del festival, repartidos en nueve galardones diferentes⁴⁶), el FCAT fue convirtiéndose rápidamente en el referente para la exhibición y reconocimiento de los cines africanos, no sólo en España, sino para el mundo hispanohablante (al ser de los pocos eventos especializados que invierte dinero en subtitular películas que probablemente, de otra forma, no conocerían jamás una versión en español) y en el circuito especializado de los festivales internacionales dedicados a los cines africanos en el mundo. Tal y como publicaba la investigadora sudafricana Lindiwe Dovey, en sus primeros años de exploraciones sobre los festivales de cine y difusión de la producción audiovisual africana fuera del continente, “en el 2006-07 el Festival de Cine Africano de Tarifa se convirtió en un festival competitivo y en uno de los mayores y más importantes festivales de cine africano de Europa” (Dovey, 2010: 55).

Este rápido crecimiento del FCAT fue principalmente posible gracias a los varios apoyos económicos que las diferentes administraciones gubernamentales, tanto estatales, como autonómicas y municipales, facilitaron para la celebración y desarrollo de gran parte de las propuestas del festival. Junto a un buen número de pequeñas colaboraciones privadas, los subvenciones concedidas a Al-Tarab para la celebración del FCAT (y de sus otras actividades culturales) por parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y de Casa África (consorcio público, con sede en Las Palmas de Gran Canaria, integrado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, el Gobierno de Canarias y el

⁴⁶ En la edición 2009 del FCAT, el montante de galardones del certamen tarifeño fue repartida en los siguientes premios: el “Griot del viento”, premio al mejor largometraje de ficción (15.000EUR), el “Griot de arcilla” para la mejor dirección de largometrajes (10.000EUR), el “Griot de Ébano” al mejor documental (10.000EUR), el “Griot de arena” para el mejor documental español sobre África (2.500EUR), dos premios a la mejor actriz y actor de las películas a concurso (2.500EUR cada uno), el premio de la “RTVA [Radio Televisión de Andalucía] a la mejor creación audiovisual” para el mejor cortometraje (3.000EUR), el premio del Jurado Joven de Al-Tarab al mejor cortometraje (2.000EUR), y el Premio del público FCAT al mejor largometraje de ficción (5.000EUR).

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria) representaron las fuentes económicas principales que permitieron al evento tarifeño contar con más y más recursos económicos para hacer del pueblo de Tarifa la sede de un festival internacional, y para promover iniciativas inéditas en España para la cooperación internacional al desarrollo a través del apoyo a los cines del continente vecino.

El crecimiento del FCAT en esos años, no obstante, no se explica de forma aislada y casual, sino que se vinculó con la predisposición de las políticas culturales y diplomáticas del gobierno socialista español del momento para mejorar las relaciones de España con el continente africano. De hecho, un elemento importante que ayuda a demostrar y contextualizar mejor esta relación de beneficio mutuo entre el FCAT y las agencias estatales fue la mención del evento tarifeño tanto en el *Plan África 2006-2008* como en el *Plan África 2009-2012* del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España (MAEC, 2006; 2009: 86). La mención del FCAT en estos planes gubernamentales no sólo significó el apoyo institucional hacia el evento, sino que conllevó también el reconocimiento de Al-Tarab y de sus propuestas como mecanismos útiles en línea con los objetivos de la diplomacia cultural y de la cooperación española para el fomento de la imagen de España y sus relaciones con el continente vecino.

Al mismo tiempo, resulta interesante observar también que, en línea con la visión y filosofía propia del FCAT, estos apoyos de las administraciones españolas complementaban incluso las líneas e ideales más amplios defendidos por España con la creación de la Alianza de Civilizaciones. Concebida por el entonces Gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero, junto con Turquía en la 59ª Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en 2005, esta nueva agencia de la ONU afirmaba crearse con el objetivo de “mejorar el entendimiento y las relaciones cooperativas entre las naciones y los pueblos de todas las culturas y religiones” (Alliance of Civilizations, 2009⁴⁷). Si bien el FCAT nunca ha tenido un vínculo directo y oficial con las acciones de la Alianza de Civilizaciones, esta misión promovida por el gobierno español corroboraba los ideales gubernamentales para

⁴⁷ Traducción del texto publicado en inglés por el autor.

la promoción del diálogo internacional, intercultural e interreligioso a través del “apoyo a una serie de proyectos e iniciativas destinadas a la construcción de puentes entre la diversidad de culturas y comunidades” (Alliance of Civilization, 2009⁴⁸). Es así cómo podemos observar que el FCAT se vio potenciado, sobre todo entre el 2005 y el 2010, no sólo por la existencia de suficientes fondos públicos para el fomento de nuevas iniciativas culturales, educativas y para la cooperación internacional al desarrollo, sino también por un marco de nuevos discursos políticos internacionales que se definían comprometidos con la mejora de las relaciones y del diálogo interculturales. En otras palabras, durante los años de la última bonanza económica en España paralela a los ideales defendidos por el Gobierno socialista español, el FCAT se benefició de la inclinación de las instituciones españolas hacia la promoción de la interculturalidad (tanto en lo nacional, como en lo internacional), permitiendo que Al-Tarab pudiese crecer como asociación independiente para la promoción, a través de los cines de África, de lo que el primer *Plan África* defendía: “intercambios culturales bilaterales” entre los países africanos y España, además del fomento de “una imagen contemporánea y plural de la diversidad que caracteriza a las sociedades africanas” (MAEC, 2006: 97).

De Tarifa a la ciudad de las tres culturas: Córdoba

Si en líneas generales entre los años 2004 y 2011, el evento tarifeño consiguió crecer significativamente, pasando de ser una muestra a convertirse en un festival competitivo con reconocimiento y peso institucional e internacional, en el 2011, con el cambio de gobierno⁴⁹ y la aplicación de medidas de recortes presupuestarios ante la grave crisis económica que afrontaba el país, Al-Tarab vio como los grandes

⁴⁸ Traducción del texto publicado en inglés por el autor.

⁴⁹ Con motivo de la crisis económica global y la presión por realizar reformas, el Gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero convocó elecciones anticipadas a finales del verano de 2011. Es así cómo, unos meses antes de terminar su segunda legislatura, el 20 de noviembre de 2011 el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) perdió las elecciones y el Partido Popular (PP) empezó a gobernar en mayoría.

apoyos ideológicos y, sobre todo, económicos que garantizaron su actividad cultural y educativa hasta la fecha fueron retirándose drásticamente.

Si bien la situación económica del país y las presiones de la Unión Europea por hacer reformas estructurales destinadas a equilibrar el gasto público de España empujaban a realizar constantes recortes en subvenciones e inversiones públicas, tan pronto como cambió el gobierno español, pasando del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al gobierno del Partido Popular (PP) de Mariano Rajoy, todas las prioridades culturales, diplomáticas e internacionales de España cambiaron también de rumbo. Si con el gobierno del PSOE España defendía proyectos e iniciativas en línea con los objetivos para la promoción del *Plan África*, del Plan Estratégico Cultura y Desarrollo de la AECID (publicado en 2007) y los ideales que impulsaron la creación de la ya citada Alianza de Civilizaciones, con el nuevo gobierno del PP y los fuertes recortes al gasto público, la acción cultural española pasó a concentrarse principalmente en el fomento del denominado proyecto de diplomacia cultural de la “*Marca España*” (Badillo, 2014: 21-24).

Ante este panorama de restricciones económicas y de claros cambios políticos e ideológicos en el panorama de la promoción cultural nacional e internacional, la organización del FCAT decidió buscar alternativas para no ver el evento morir. Fue así cómo, tras conocer la noticia en junio de 2011 de que la ciudad de Córdoba no ostentaría el título de “Capital europea de la Cultura 2016” y conscientes del interés que el consistorio municipal de la ciudad había mostrado por la idea de celebrar un festival de cine internacional en su agenda cultural anual (al igual que en el caso del resto de capitales de provincia andaluzas), la organización del FCAT inició las conversaciones necesarias para poder mudar la celebración del festival de Tarifa a Córdoba. El 19 de diciembre de 2011, en rueda de prensa en el Ayuntamiento de Córdoba, se anunciaba así la nueva andadura del FCAT en esta ciudad. De esta manera se publicaba la noticia en la edición andaluza del diario El Mundo a las pocas horas de lanzarse el comunicado oficial:

El festival de cine africano, que en sus ocho ediciones celebradas hasta la fecha ha tenido lugar los meses previos al verano en la ciudad gaditana de

Tarifa, se traslada de escenario y sufrirá importantes novedades a partir de 2012. Córdoba ha sido la ciudad elegida después de que el evento haya crecido de forma considerable en los últimos años.

La asociación Al-Tarab, que difunde la cultura del continente africano y que organiza el festival, ha adoptado esta decisión por razones operativas, pero también por la necesidad de buscar nuevas vías de financiación que permitan desarrollar un evento que en la última edición contó con un presupuesto cercano a los 500.000 euros. [...]

En este sentido se ha pronunciado este lunes Cisneros en la presentación oficial del evento en Córdoba. "Tarifa acogió el Festival de Cine Africano durante ocho años, de 2004 a 2011, y sin el apoyo y el escenario que aportó esta ciudad única, nunca habría llegado a convertirse en lo que es hoy", ha resaltado. El festival "había llegado a un punto de crecimiento en el que era consciente de que debía de dar un paso hacia adelante", y Córdoba "reúne las infraestructuras y el apoyo económico e institucional imprescindibles para el proyecto". (Caravaca, 2011)

En este sentido, puede decirse que, ante el panorama crítico por el que pasaba España, el FCAT supo seguir el dicho popular de "renovarse o morir", consiguiendo adelantarse a la tormenta para no naufragar en el intento. No obstante, incluso habiendo sabido adelantarse a las dificultades económicas y los recortes del sector cultural español, la dirección del FCAT nunca supo cuantificar realmente el cambio económico que representarían los nuevos tiempos de austeridad, perdiendo el apoyo de forma casi radical de los financiadores tradicionales del certamen. Así, acostumbrado a funcionar con un presupuesto anual de casi 500.000 euros, a los nueve meses de dicha presentación oficial, la nueva edición del FCAT en Córdoba (IX FCAT, entre el 12 y 20 de octubre de 2012) no contaba más que con 150,000 euros en total (provenientes principalmente de las arcas municipales de Córdoba y de dos aportaciones de unos 25.000 euros por parte de la Junta de Andalucía y de la AECID).

Observamos pues que, entre los años 2012 y 2015, las nuevas ediciones del FCAT en Córdoba, si bien consiguieron mantener el certamen vivo en el calendario anual de los eventos cinematográficos de España, conllevaron un retroceso cuantitativo en la forma y en los contenidos del evento. No sólo el número de películas programadas fue reduciéndose en estas ediciones, sino que el número de premios y su dotación económica fue disminuyendo también. El número de espectadores en sala, eso sí, aumentó relativamente en comparación a las pequeñas audiencias de la

localidad tarifeña, pero al mismo tiempo, otras acciones paralelas al festival, como fueron los encuentros para la industria cinematográfica (lo que se conocería en el FCAT como el Foro de co-producción “África Produce”), los conciertos de músicos africanos, los concursos fotográficos, las exposiciones de artes visuales o los seminarios de profundización académica conocidos como el “Aula de Cine Africano”, se vieron truncados por la falta de recursos y apoyos económicos o, simplemente, por el escaso número de inscripciones con el que no se podía garantizar la viabilidad de la actividad. En el 2014, por ejemplo, año quizás de los más difíciles para la organización, no sólo la programación de las películas se vio reducida a unos 38 títulos, sino que no hubo concurso ni secciones competitivas, haciendo que el FCAT regresara temporalmente a su formato de muestra cinematográfica sin palmarés, jurados, invitados o ceremonia de entrega de premios. Tal y como escribía la directora del festival, en nombre del equipo FCAT, en las primeras páginas del catálogo oficial de lo que sería la décimo primera edición del evento:

Debido a la persistente crisis que afecta dramáticamente al sector cultural español, era necesario reinventarse para no morir. Y era importante no morir para impedir la desaparición de los cines africanos de las pantallas españolas. [...]

Este año proponemos [...] una edición de resistencia, simbólica pero organizada con dignidad y sin restar calidad a la apuesta de contenidos. Serán 5 días de cine y una programación de películas africanas seleccionadas y subtituladas en ediciones anteriores del FCAT, sobre las que dialogaremos con el público, debatiremos con los colectivos de la ciudad y reflexionaremos con los niños en las proyecciones escolares organizadas en colaboración con el profesorado cordobés.

En definitiva, una edición realizada con pocos medios pero con mucho corazón y entusiasmo, a la que os invitamos para disfrutar de la inmensa potencia creativa de los artistas del continente vecino. (FCAT, 2014: 5).

El patrocinio del Ayuntamiento de Córdoba fue esencial para mantener el evento cinematográfico a flote⁵⁰, al igual que otros muchos, si bien inferiores, apoyos económicos provenientes de instituciones como la Cooperación Española (AECID, a

⁵⁰ El Ayuntamiento de Córdoba impulsó el FCAT en su ciudad con una cantidad media de aproximadamente unos 50,000 euros al año, provenientes de sus áreas de cultura y cooperación internacional.

través principalmente de su Programa ACERCA para la Capacitación del sector cultural), Casa Árabe, Casa África, la Junta de Andalucía o el Instituto Francés. No obstante, una vez concluida su última edición entre el 21 y el 28 de marzo de 2015 (XII FCAT), el FCAT se vio nuevamente afectado por los cambios políticos que se dieron en la administración de Córdoba tras las elecciones municipales de mayo de ese mismo año.

Con el cambio del equipo de gobierno municipal, previamente liderado por el Partido Popular, el Ayuntamiento de Córdoba ha pasado hoy a estar co-gobernado por representantes del PSOE e Izquierda Unida (IU) que, a pesar de representar voces afines al partido nacional que vio crecer el FCAT en Tarifa, nunca manifestaron interés alguno en mantener esta cita cinematográfica en la agenda cultural de la ciudad andaluza. De esta manera, después de unos primeros meses de conversaciones vacías y de nuevas propuestas (y presupuestos) al nuevo equipo de gobiernos cordobés para la celebración de las futuras ediciones del festival en la capital, la dirección del FCAT descubrió que el certamen cinematográfico no contaría ya con el apoyo económico municipal al no encontrarse ninguna partida presupuestaria destinada para el evento en el 2016. Ante estas nuevas dificultades económicas, la dirección del FCAT decidió volver a hacer las maletas para emigrar hacia tierras que pudieran ofrecer un entorno apropiado para la celebración de un festival de cine africano.

Regreso al Estrecho de Gibraltar: un festival simultáneo en los dos continentes

En estos últimos meses entre finales del 2015 y el primer semestre del 2016, tras considerar incluso la opción de organizar un festival descentralizado en diferentes ciudades españolas (desde Oviedo a Las Palmas de Gran Canaria) donde se había conocido el interés por promover actividades cinematográficas vinculadas con África y el mundo árabe, la organización del FCAT optó por regresar al Estrecho de Gibraltar para devolver el festival a su lugar de origen y a sus fechas originales. Como para todo lo que crece y se hace maduro, en esta nueva etapa el festival, que vuelve a celebrarse entre los meses de mayo y junio, regresa al Campo de Gibraltar

para materializar incluso un poco mejor su sueño inicial de convertirse en un “puente de diálogo” entre los dos continentes. Con doble sede en Tarifa y en Tánger (Marruecos), el FCAT ha pasado a celebrar este año su décimo tercera edición denominándose directamente “Festival de Cine Africano FCAT” (con ese acrónimo final, FCAT, que incluye una “T” que identifica tanto al nombre de su sede original, Tarifa, como al de su nueva sede al otro lado del estrecho: Tánger). Tal y como explicó la directora del certamen, Mane Cisneros, en la rueda de prensa, celebrada en Tarifa el 1 de febrero de 2016, para anunciar este regreso del FCAT a su ciudad natal: “[esto supone] cumplir un viejo sueño: unir a través de la cultura estas dos ciudades que son, respectivamente, la puerta Norte y Sur de África hacia Europa” (Dipucadiz.es, 2016).

Con este nuevo cambio de sedes, el FCAT ha conseguido evolucionar hacia un nuevo modelo de festival cinematográfico transfronterizo, único en el panorama español e internacional, con el que no sólo se ha conseguido compartir una actividad cultural en ambas orillas del Estrecho de Gibraltar, sino que se ha materializado el intercambio y diálogo intercultural a través de los cines de África entre los dos continentes vecinos. Con más de setenta películas programadas y dos secciones competitivas (destinadas a premiar al mejor largometraje de ficción y el mejor documental africanos), esta nueva edición del FCAT en Tarifa y en Tánger ha vuelto a contar con numerosos apoyos, entre organizaciones públicas y privadas, como han sido el Ayuntamiento de Tarifa y de la Diputación de Cádiz, el Ayuntamiento de Tánger y el Wali de la Región Tánger-Tetuán-Alhucemas. Entre los patrocinadores más importantes han destacado este año la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el programa de formación ACERCA y la FIIAPP (Fundación Internacional y para Iberoamérica de Administración y Políticas Públicas), además de la empresas privadas Aqualia, Chaabi Bank España y la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo. Otros organismos colaboradores han sido, como en otras ediciones pasadas, Casa Árabe, el Instituto Halal, Casa África, la Fundación Mujeres por África, la cadena televisiva francesa TV5 Monde, el Instituto Francés, el Instituto Europeo del Mediterráneo (IEMed) y la compañía de ferris del Estrecho FRS.

Si bien es demasiado temprano para poder sacar conclusiones sobre la viabilidad y estabilidad de este nuevo formato “intercontinental” del FCAT, este nuevo cambio de sedes y el dinamismo constante de este festival nos recuerdan la relevancia que tiene la cultura para la cooperación internacional y para hacer de ésta un elemento para el cambio y el diálogo mucho tan constructivo como los protocolos y acuerdos entre gobiernos y naciones. A pesar de ser un evento cinematográfico de reducido alcance y escaso presupuesto, la historia y evolución del FCAT nos demuestran que, en línea con el espíritu de “nomadismo” descrito por Deleuze y Guattari (Deleuze, 2004), el FCAT representa un espacio de “art-ivismo” (activismo a través del arte cinematográfico y la cultura) para el fomento de determinados cambios en nuestras sociedades españolas, pero sobre todo, en nuestra mentes. Veamos a continuación cómo ha construyendo el FCAT esa “idea de África” que tanto nos preocupa, para observar así, en nuestros apartados finales, cómo promover, conocer y analizar el “cine africano” (en nuestro mundo occidental principalmente) puede convertirse en una herramienta para comprender y fomentar la *interculturalidad*.

4.3. Analizando las principales representaciones de África en el FCAT.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, la falta de voces africanas en los medios de comunicación españoles genera una concepción parcial, negativa y simplista, en la mayoría de los casos, acerca de África y de sus diferentes realidades socio-culturales. Esto demuestra que, a pesar de la predisposición que se había registrado en años anteriores hacia proyectos y causas interculturales, España sigue ofreciendo, en sus medios generalistas, una perspectiva etnocéntrica que contribuye, aún hoy en día, a mantener un imaginario colectivo sobre el continente vecino basado en estereotipos y “constructos esencialistas” (Thackway, 2003: 36).

En este sentido, las observaciones que pudimos recoger en una entrevista específica para esta investigación con el realizador y académico tanzano Martin Mhando acerca del papel que juegan los festivales de cine en este panorama desequilibrado de conocimientos sobre lo africano resultan muy clarificadoras.

Los festivales de cine africano son hoy uno de los principales sistemas educativos que se emplean para entender África. Representan el reconocimiento del fracaso de las fuentes mediáticas en comunicar lo que África significa. Cuando reconocemos un festival de cine africano fuera de África, estamos ante la demostración de que una comunidad ha identificado la necesidad de conocer África mejor. [...] Esto es un momento de aceptación de una necesidad y el cumplimiento de esa necesidad, y también la aceptación del poder de la imagen para la comunicación de conocimiento. (Mhando, 2009)⁵¹

Puede decirse que el FCAT representa claramente esta necesidad para con la sociedad española, al igual que el reconocimiento del fracaso de los medios españoles en la representación del continente. El evento es testimonio también de que Al-Tarab, como organización de la sociedad civil, reconoció este desequilibrio entre las representaciones mediáticas dominantes y las realidades del continente,

⁵¹ Traducción de la entrevista original en inglés realizada por el autor de este trabajo.

y encontró en el cine africano la perspectiva o la voz (o mejor dicho, para mantener el acento en la diversidad: las voces) verdaderamente africana para contrarrestar esta situación. Es por este motivo que en el FCAT, como suele leerse a menudo en varias de sus iniciativas, el cine africano no se observa sólo como una cinematografía falta de canales de exhibición propios en lengua española, sino que se concibe a la vez como “una herramienta para el conocimiento, para la sensibilización social y para el desarrollo” (Cisneros Manrique, 2009).

Con su amplia y diversa programación cinematográfica, el FCAT ofrece a sus audiencias físicas y mediadas (las que hoy siguen el evento a través de la cobertura de los medios de comunicación tradicionales y virtuales) una representación más variada, compleja y realista de un continente tan incomprendido e ignorado como es el africano. Con sus más de 120 películas programadas, por ejemplo, en su sexta edición en 2009, de las que 67 fueron estrenos nacionales, el FCAT constituyó uno de los eventos cinematográficos más grandes de España jamás dedicados a las imágenes de África. De esta manera, aún hoy y a pesar de las restricciones que han visto decrecer el festival en lo cuantitativo, el FCAT sigue constituyendo actualmente el mayor foro cinematográfico del mundo hispanoparlante en el que se pueden descubrir los más importantes y actuales productos audiovisuales de África, desde un espacio único en el que un verdadero diálogo (mediado y mediático) con África va tomando forma año tras año.

Para entender mejor en lo que consiste la formación de esta imagen más realista y compleja del continente vecino desde un evento cultural como es el FCAT, resulta importante analizar aquí los elementos que permiten construir esa imagen. Como si de un gran *texto* cultural se tratara, vamos analizar a continuación algunos de los componentes discursivos y creativos del FCAT, ya que, con su publicación y puesta en escena durante el evento, conforman los elementos que crean significados sobre África. En este sentido, si nos fijamos inicialmente en los elementos principales que conforman un festival de cine, es decir las películas seleccionadas, podemos observar que África se describe y (re)presenta a través de un gran número de filmes o *textos* cinematográficos distintos: largometrajes de ficción, documentales, cortometrajes y películas de animación. Como primer elemento, esta variedad de

estilos cinematográficos demuestra que África no se (re)presenta sólo con hechos o con productos audiovisuales como las noticias, reportajes y documentales (de animales salvajes, en la mayoría de casos) que la televisión nos presenta; por el contrario, en la programación del FCAT observamos que África se describe también a través de una diversidad de modos de comunicación que toca varios géneros, formatos y estilos audiovisuales.

Paralelo a esta diversidad cuantitativa y formal, si miramos simplemente a las películas que suelen competir en las secciones a concurso del FCAT, podemos incluso corroborar la diversidad de proveniencias y temáticas tratadas en los filmes programados. De este modo, si seguimos usando la selección oficial de la edición del FCAT de 2009 como ejemplo, podemos valorar que, entre los doce largometrajes de ficción a competición, había ocho países africanos representados: Senegal, Túnez, Marruecos, Egipto, Sudáfrica, República Democrática del Congo, Argelia y Mozambique. Si bien ocho nacionalidades son incluso pocas para abordar la verdadera diversidad que existe en el continente (donde se enmarcan 54 países diferentes, como sabemos), en su relativa pluralidad esta selección de títulos confronta al seguidor del FCAT con una variedad de idiomas, etnicidades y realidades político-económicas y socio-culturales que son testigo de la rica diversidad que encierra el continente. A modo de ejemplo, podemos observar que en dicha programación, mientras que el filme tunecino *Le Chant des Mariées* (El canto de las novias), de Karin Albou, cuenta la historia de la amistad entre dos jóvenes de religiones diferentes (musulmana y judía) en la Túnez pre-guerra de 1942, la película sudafricana *Izulu Lami* (Mi cielo secreto), de Madoda Ncayiyana, narra las aventuras de dos niños zulúes que, al perder su madre, deben enfrentarse a las dificultades contemporáneas de crecer, sin medios, en las calles de la ciudad de Durban.

De forma similar, los 16 cortometrajes y los 11 documentales seleccionados que se presentaron en la sexta edición del festival (re)presentaron otra gran variedad estilística y de narrativas africanas que complementaron esta diversidad de orígenes, lenguas, culturas y temáticas, al igual que las restantes 78 películas programadas fuera de competición que, tras ser valoradas por la programadora y

la dirección del festival, ampliaron aún más el espectro de ángulos, problemáticas y especificidades que se relacionan con África y sus gentes en el mundo globalizado de hoy. Resulta clarificador observar así que, en contraste con las visiones y representaciones reduccionistas que suelen darnos los medios de comunicación convencionales, el FCAT percibe África y sus pueblos dentro de sus complejidades y realidades heterogéneas. Esta representación favorece pues no sólo una imagen más realista de África, sino también una concepción más abierta y válida del propio cine africano.

Si bien muchos autores han estudiado y descrito el cine africano considerando especialmente la producción fílmica que proviene del “África al sur del Sahara” (Gugler, 2002: 3), el FCAT no sigue esta percepción parcial de la idea de África y su producción cultural. De hecho, cuando nos adentramos por primera vez en el estudio de los cines del continente, la abundancia relativa de literatura (extranjera, como hemos visto) sobre las cinematografías y filmografías de los países subsaharianos (principalmente del ámbito francófono) puede llegar a sorprender y confundir a muchos, llevando a observar que lo que se denomina repetidamente como cine africano en los estudios genéricos del cine global, podría catalogarse mejor como cine subsahariano del África negra. Si se siguiera esta forma de catalogar el cine africano, muchos referentes culturales, lingüísticos e históricos no tendrían cabida en esta etiqueta. Es el caso, por ejemplo, del Norte de África, donde las diferencias étnicas, socioculturales e industriales con el cine propio del África negra (subsahariana) parecen distanciarse del referente continental bajo la etiqueta del “cine árabe”. Sin embargo, observando los filmes programados en el FCAT, parece que el evento nos quiera recordar que las realidades del África septentrional son tan “africanas” como las de la región subsahariana. De hecho, si volvemos a usar la sexta edición del FCAT como referente para ofrecer ejemplos concretos, de los 128 filmes exhibidos en 2009, 30 provenían del Magreb, incluyendo además toda una retrospectiva específica dedicada a repasar “Los primeros pasos del cine egipcio” (FCAT, 2009a: 303). Esta proporción de proveniencias cinematográficas y la visibilidad de filmes norafricanos resulta en un equilibrio proporcional de la diversidad del continente y su variedad de realidades. En otras palabras, en el FCAT la programación cinematográfica ofrece

una representación de África en línea con su diversidad real y, considerando el propio concepto de 'cine africano' como la producción audiovisual del continente y sus áreas de influencia, el evento nos habla de África en su heterogeneidad y pluralidad de acentos. Esto demuestra que, para el FCAT, África no es una idea que se vincula únicamente con la subregión subsahariana o lo negro africano, sino con un acercamiento descriptivo y centrado en las diferencias existentes en el origen continental. Por todos estos motivos, puede decirse que los organizadores del FCAT, al igual que su equipo de programación, promueven una etiqueta de 'cine africano' abierta, amplia y compleja, en cierto modo más objetiva, y en sintonía con las ideas de Murphy:

La categoría de cine africano debería usarse de forma descriptiva en lugar de prescriptiva: no se puede forzar que el cine de todo un continente entero se adhiera a un programa preestablecido. (Murphy, 2000: 247)⁵²

Siguiendo así también los postulados del profesor David Murphy, especialista en el cine postcolonial africano, acerca de la inexistencia de un cine africano *auténtico*, esta afirmación nos indica que África no puede representarse como una entidad homogénea. En este sentido, la programación del FCAT responde con determinación a esta concepción. La diversidad y variedad que se observa en la selección de *textos* audiovisuales que hace el evento cada año no sólo permite representar el continente de forma heterogénea, sino que nos habla de un cine africano plural. Esto último es justamente que la actriz hispano-marroquí Farah Hamed, miembro del jurado oficial del VI FCAT, me confirmó de forma espontánea al preguntarle sobre su forma de ver el cine africano en su participación en el festival tarifeño en 2009 :

El cine africano es muy plural. Engloba conceptos plurales y una gran variedad de formas narrativas. [...] La representación que hace el FCAT de África es una imagen muy compleja. Es una imagen llena de diferencias, diversidad y esperanza. Me resulta muy difícil de describir, porque ahora tengo muchas imágenes de África en mi cabeza; encontrar una síntesis de todas ellas es realmente difícil. (Hamed, 2009)

⁵² La traducción de esta cita original en inglés ha sido realizada por el autor de este trabajo.

Si se profundizara aún más en el estudio y en el conocimiento del continente a través de las películas africanas que cada año han sido seleccionadas en las trece ediciones del FCAT que hasta hoy se han celebrado en España, resulta evidente que una de las conclusiones esenciales es que África y el cine africano no pueden ser reducidos a una sola imagen. Más allá de su continente geográfico, África es un concepto amplio, variado, diverso y heterogéneo que no se puede comprender a partir de los contenidos reduccionistas, estereotipados y simplistas que suelen reproducir los medios de comunicación hegemónicos.

No obstante, a pesar de la variedad y heterogeneidad que priman en sus representaciones y discursos generales sobre África, en el FCAT hallamos también elementos que reproducen los estereotipos habituales que suelen asociarse con el continente vecino. De hecho, si seguimos analizando en profundidad las partes que componían la sexta edición del festival, encontramos que la sección competitiva “A través del espejo”, destinada a premiar el mejor documental español de temática africana (FCAT, 2009a: 133), encontramos que la mayoría de las producciones seleccionadas (siete de las diez obras programadas) presentaron historias relativas a la inmigración sur-norte. Tal y como apreciaba, de hecho, el ya citado experto tanzano M. Mhando, en la edición 2009 del FCAT se observa una “peligrosa” abundancia de películas que “tratan de los asuntos de los migrantes africanos a Europa” (Mhando, 2009). Según este especialista, esto “es un tema tópico y, convirtiéndolo casi en uno de los temas clave de un festival [...], representa un peligro que un festival necesita tomar en consideración” (2009).

El hecho de que más de la mitad de los documentales españoles seleccionados en dicha categoría exploren este tema se vincula obviamente con el aumento de la población inmigrante que, en la primera mitad de los años 2000, España registraba paralelo a su crecimiento económico. Al mismo tiempo, se puede vincular también con el incremento de la cobertura mediática española hacia estas temáticas que, en la gran mayoría de los casos, describen y (re)presentan a la inmigración como un fenómeno problemático, casi cual amenaza para la estabilidad del país (Granados Martínez, 2013: 36). En este sentido, ofrecer en el FCAT una representación

alternativa sobre este asunto podía resultar necesario y justo. Sin embargo, tal y como profundizaba Mhando en el propio evento tarifeño, tal repetición de temas tópicos para con la inmigración africana hacia Europa puede terminar reforzando estereotipos y presuposiciones ya difundidos en la opinión pública española.

Es tan tópico que la gente no puede desvincularse de la inmediatez generada por los otros medios de comunicación. Por este motivo, se puede generar inmediatamente un entorno en el que la película fracasa en dejar su marca, ya que existe de antemano un muro que ha sido construido por el resto de discursos, confrontaciones y, en algunos casos, sobre-representaciones mediáticas del tema del inmigrante ilegal. Por esto mi miedo es el siguiente: cuando hay un tema candente, un tema tópico de actualidad, programar películas alrededor de ese tópico puede terminar reforzando las debilidades de esas representaciones que los medios están promoviendo verdaderamente en la sociedad. (Mhando, 2009)

La presencia de temas tópicos provenientes de documentales no africanos no es el único elemento que puede perjudicar la construcción de una imagen realista y compleja de África. Valorada la programación de filmes africanos del FCAT 2009, las mismas películas africanas pueden incluso contener y reproducir aspectos que no hacen justicia a esa imagen. Según el realizador mozambiqueño y actualmente director del Festival Internacional de Cine de Durban (Sudáfrica, uno de los eventos fílmicos más importantes del continente) Pedro Pimenta, esto se produce principalmente debido a “una necesidad inconsciente de cumplir con las expectativas europeas” y, al mismo tiempo, debido a la existencia de unos “estereotipos globales”, promovidos por los “discursos hegemónicos occidentales” (Pimenta, 2009).

Las percepciones de África están construidas por los medios de comunicación y conocemos los estereotipos que conllevan. Sabemos también que contrarrestar estas percepciones, usando diferentes formas (no sólo la acción cultural) es algo que requiere mucho tiempo.

[...] Algunas de las películas que he visto aquí en el FCAT todavía presentan algunos de estos estereotipos. Podemos clasificarlos como “estereotipos simpáticos” y estoy seguro que fueron creados con la mejor de las intenciones. [...] Por ejemplo, en muchas películas, he visto algunas tomas, muchas fuera de encuadre, en las que, sin saber o entender bien por qué, vemos una máscara o una estatua africana. Estos son elementos que se

introducen desde un discurso completamente diferente, como si estuvieran allí para legitimar la “africanidad” de la historia. [...] En este contexto, los realizadores y productores africanos de contenidos audiovisuales tienen una gran responsabilidad. Los cineastas africanos demuestran que a veces producen textos para cumplir con las expectativas europeas acerca de África y, así, los mismos creadores recaen en la simplicidad de estos estereotipos “simpáticos” o exóticos. [...] Estos estereotipos responden tanto a la necesidad de cumplir con las expectativas europeas, como también a los discursos hegemónicos de Occidente sobre África. (Pimenta, 2009)

En línea con estas observaciones de Pimenta y a pesar de su programación cinematográfica plural, los mismos textos y discursos publicados por el FCAT, en cuanto a evento cultural y turístico para las ciudades donde ha venido celebrándose, han manifestado también algunas contradicciones en lo que a la ruptura de estereotipos y representaciones tópicas de África se refiere. Si se analiza, de hecho, la evolución de las denominadas “actividades paralelas” del festival, podemos observar que el propio evento ha venido sirviéndose de ciertas simplificaciones para el posible cumplimiento de esas mismas expectativas de los espectadores y turistas europeos a los que quiere dirigirse.

En sus primeras ediciones, de hecho, lo que se conocía aún como MCAT solía organizar numerosas mesas redondas, paralelas al evento cinematográfico, para debatir problemas importantes de las sociedades africanas contemporáneas. En estos espacios, las presentaciones corrían a cargo principalmente de organizaciones de voluntarios, colectivos de profesionales humanitarios o ONGs que trabajan en el continente, fomentando así la imagen de que toda realidad africana no puede desvincularse del trabajo de los occidentales que se dedican a la ayuda internacional al desarrollo, reforzando quizás incluso esa visión que domina sobre el continente cual tierra de situaciones críticas, gente pobre y “deseosa de recibir sólo esa ayuda occidental que resolverá sus problemas”. Al mismo tiempo, y a pesar de conformar unas prácticas culturales muy importantes para muchas culturas africanas, en casi todas sus ediciones más recientes, el FCAT ha ofrecido talleres y cursos de danza y percusión africanas, en su gran mayoría gratuitos, como incentivos para la vivencia de otras experiencias y realidades africanas en el marco del festival cinematográfico. Sin ofrecer más variedad o especificidad acerca

de estas prácticas musicales y de baile subsaharianas, estos talleres se pueden considerar como una oferta de-contextualizada con las que, bajo el marco del FCAT, se convierten en meros atractivos turísticos para los públicos que busquen experimentar y encontrar esos “estereotipos simpáticos y exóticos” de los que nos habló Pimenta.

De manera similar, si miramos y analizamos la evolución de las imágenes corporativas que han caracterizado el estilo de cada uno de los carteles y buena parte de los materiales informativos de las trece ediciones del festival⁵³, podemos observar la presencia de muchas otras simplificaciones y estereotipos, sobre todo en las primeras ediciones, en la manera de comunicar África a través del evento. Así, tras un sencillo cartel para la primera Muestra de Cine Africano de Tarifa (MCAT), definido por elementos gráficos y simbólicos que recuerdan la forma de un fotograma de una película de celuloide sin más, en la segunda MCAT observamos que la organización decidió asociar el cartel con un fotograma real de una película muy destacada en la historia de los cines de África francófona: *La Petite Vendeuse de Soleil* (La pequeña vendedora de Sol), del senegalés Djibril Diop Mambéty. Pasando de la representación genérica y simbólica de lo que da forma al cine (una película de celuloide clásica), en su segundo año el evento parece haber optado por usar una imagen reconocida, asociable con el contenido del cine africano, y que muestra un fotograma real con el primer plano de la pequeña protagonista de la mencionada película senegalesa.

A partir de la tercera MCAT hasta la quinta edición del FCAT (entre los años 2006 y 2008), en paralelo al crecimiento y visibilidad mediática del evento, la organización optó por una emplear imágenes que, dibujadas a mano con colores llamativos y un estilo que recuerda al cine de animación, fueron creadas específicamente para promover el certamen cinematográfico tarifeño. En estos tres carteles del FCAT sorprende observar que África fue dibujada (y por tanto, (re)presentada para el evento) en línea con los estereotipos más comunes y

⁵³ En el anexo 1 de este trabajo doctoral se pueden encontrar copias en color de todos los carteles de las trece ediciones del FCAT, desde su primera muestra en 2004 hasta el último cartel del Festival de Cine Africano Tarifa-Tánger FCAT 2016.

simpáticos que han caracterizado el imaginario colectivo sobre el continente vecino: amplias sabana, bosques frondosos o cielos amplios y luminosos se distinguen en el fondo de las imágenes, mientras una figura de una mujer negra joven domina el centro del cartel junto con símbolos decorativos que recuerdan al oficio del cine. Si bien estas imágenes originales buscaban difundirse para captar la atención de públicos diferentes y resultar atractivas para con la idea de un festival de cines de África, resulta apropiado comentar que la imagen de un festival que buscaba romper estereotipos sobre el continente vecino no compaginaba con su propia imagen corporativa.

En su sexta edición, el evento volvió a modificar su imagen hacia el uso de referencias gráficas y simbólicas. Así, el cartel del FCAT del año 2009 representó el contorno del continente africano mediante la unión de palabras que sirvieran para describir la esencia del festival. En este diseño, junto a la imagen de un cineasta negro que posa delante del trípode que sostiene su cámara cinematográfica, leemos los siguientes términos: localización, cooperación, guión, cámara, diversidad, crecer, cine, riqueza, color, africano, cultural, cinematográfico, tradicional, contemporáneo, película, internacional, reinención, movimiento, modernidad, ingenio, fuerza, multicultural, acción, mucho más, toma, creatividad, calidad, plano, 7º arte y “¡silencio, rodando!”.

Con esta serie de conceptos presentes en el cartel del 2009, y en contraposición con las imágenes simplistas que se visibilizaron en los afiches anteriores, parece casi ponerse de manifiesto que los organizadores del FCAT tomaron sólo entonces realmente conciencia de su filosofía y de su responsabilidad por cuidar otras imágenes de África. Este cartel fue el primero que, de forma explícita, pareció querer proyectar una imagen coherente de los ideales y prácticas culturales que se promueven con este festival dedicado a los cines africanos en el mundo hispanoparlante. De hecho, a partir de esta edición, todos los pósteres oficiales del FCAT, tanto en las siguientes ediciones en Tarifa, como en Córdoba (y ahora hasta en Tánger), continuaron desafiando las imágenes dominantes y (estereo)típicas sobre lo africano, sirviéndose siempre de obras artísticas sugestivas realizadas por creadores bien africanos, españoles o hispano-africanos.

A modo de documentación de los carteles que siguieron, se ofrecen a continuación las descripciones de las obras que fueron elegidas para estos elementos de comunicación del FCAT. En el VII FCAT (2010) se empleó así la imagen de un cuadro realizado por la pintora española Blanca Orozco, en el que se observa el rostro de una mujer de piel casi rojiza y con rasgos estéticos que recuerdan un encuentro cultural entre la estética de la decoración facial de las tribus Arbore del sur de Etiopía, y la de las mujeres musulmanas que llevan el hiyab. Una imagen pues que encarna, como el propio festival, la interculturalidad que yace en toda persona que hoy, más que nunca, vive y crece en nuestras sociedades interconectadas e interdependientes.

En la edición 2011 del festival (VIII FCAT, en Tarifa), por su parte, se optó por utilizar la imagen ganadora del concurso a la mejor fotografía africana que el FCAT, en colaboración con el Centro Andaluz de Fotografía, había puesto en marcha en la edición precedente. De este modo, este cartel representaba, como indica el título de esta creación fotográfica, el *Autorretrato* de su creadora keniana, Mimi Cheron. En esta fotografía en blanco y negro, se ve la mitad superior del cuerpo de una joven mujer negra que, de espaldas al objetivo y con una postura en reposo, parece estar reflexionando en un espacio neutro, sin otros referentes que una pared gris de fondo. En este cartel también, además de emplear la creación artística para suscitar interpretaciones múltiples, el tema fotografiado nos invita a deshacernos de esa imagen preconcebida de África en sus paisajes o etnias con vestimentas coloridas. Aquí lo africano es la sensualidad y la calma de un cuerpo de mujer, que parece quedar pensativo despojado de todo referente cultural o geográfico.

En la edición siguiente, primera cita del FCAT en Córdoba (IX FCAT, 2012), se volvió a escoger otra fotografía, titulada *Jirafas Urbanas*, realizada por la misma fotógrafa keniana, M. Cheron, a su paso por Sudáfrica. En este cartel, se observa a un hombre africano de perfil, vestido de manera elegante, que sostiene, con gafas de sol y ante atardecer que pinta el cielo de colores cálidos, un marco de un cuadro sin contenido. A través del marco vacío, como si de un segundo encuadre se tratara (proporcionado por el hombre fotografiado), vemos las grúas de un puerto

comercial en el horizontal. Con esta imagen, una vez más, el FCAT parece querer sugerir la importancia del cine como ventana sobre otros mundos que, según el autor y el encuadre elegido, nos permiten observar el mundo desde otra perspectiva (ÁfricaEScine, 2010).

En el año 2013, para la décima edición del festival, celebrado en Córdoba por segundo año consecutivo, el cartel reprodujo el trabajo pictórico que la artista hispano-sudanesa Dar el Naim Mubarak Carmona realizó específicamente para dar visibilidad al X FCAT. En esta imagen, colorida y con varios elementos simbólicos, distinguimos la silueta de una persona, sin rostro y bajo fondo negro, portadora de telas o capas de colores llamativos y muy fragmentados, además de otros elementos decorativos que parecen simbolizar unos ojos humanos. En este caso también, fruto quizás de la identidad híbrida de su autora, el FCAT parece haber optado por representar África a través de otra figura humana. Sin especificar su género, esta figura simbólica parece hablarnos de las identidades múltiples que todos tenemos interiorizadas, fruto del contacto entre culturas que se quiere promover en el evento y simbolizadas en la pintura por los numerosos fragmentos de colores que brillan alrededor y sobre el cuerpo de la figura anónima.

En el festival del año 2014, el FCAT optó por volver a la fotografía, pero en esta décimo primera edición decidió presentar el certamen a través de una imagen realizada en Senegal por el fotógrafo malagueño Javier Hirschfeld. Se trataba de una reinterpretación de la obra *Las hermanas de Santa Marina* (1915), del pintor cordobés Julio Romero de Torres (en ocasión además del 140 aniversario de su nacimiento). La fotografía elegida, que formaba parte de la exposición *Más morena* del mismo autor, pudo verse exhibida además durante el FCAT en una de sus sedes de celebración en Córdoba. Con esta imagen, puente entre la representación de la cultura cordobesa y africana, el fotógrafo decidió visitar la obra del pintor cordobés, planteando además un paralelismo entre la cotidianidad senegalesa de la isla de Gorée y el costumbrismo del pintor cordobés a través de la figura de la mujer. En la fotografía del cartel, las hermanas de Santa Marina aparecen ataviadas con las alegres telas africanas que, según mencionaba el propio Hirschfeld, encarnan mujeres morenas que destacan por su mirada: “Por su dignidad y su

fuerza a pesar de la realidad en la que viven”. En el acto de presentación de este cartel en Córdoba, la directora del FCAT, Mane Cisneros, señaló que “precisamente estos conceptos de dignidad, fuerza y alegría son los que quiere transmitir el Festival de Cine Africano sobre la realidad del continente vecino desde su fundación” (ÁfricaEScine, 2014).

En su última edición en Córdoba, el XII FCAT decidió emplear otra fotografía, realizada por el fotógrafo español Manolo Yllera en homenaje a uno de los principales fotógrafos subsaharianos, el maliense Seydou Keïta (1921-2001). Con esta imagen, en la que se observan dos mujeres posando de forma elegante y junto a una motocicleta modelo Vespa clásica, el autor español quiso reinterpretar el particular estilo visual del maliense, caracterizado por el contraste de telas y estampados africanos en la composición de la imagen. Con este motivo propio inspirado en la creación del autor maliense, la imagen que se distingue por una sobrecarga de motivos estéticos en los que se consigue destacar el rostro humano como protagonista. Nuevamente, como esta influencia artística entre los dos continentes, como si de un ir y venir de estilos y discursos culturales entre Europa y África se tratara, este nuevo cartel del FCAT quiso centrar su atención en el componente humano que, fruto de las influencias culturales en constante movimiento, nos presenta una imagen de África que supera estereotipos, preconceptos y discursos convencionales.

Por último, en la presente edición del FCAT, que se ha celebrado simultáneamente en Tarifa y Tánger entre los pasados días del 26 de mayo al 4 de junio de 2016, la organización del festival decidió volver a emplear una fotografía, esta vez realizada en África y por el joven artista nigeriano Andrew Esiebo (Lagos, 1978), en la que puede destacarse el protagonismo, por primera vez en la historia de los carteles del evento, de la imagen de un joven hombre africano negro (que contrasta con la idea de África a menudo asociada a la de una figura femenina). Sin resultar de importancia esta cuestión de cambio en la asociación de género para la organización del FCAT, el festival optó por volver a recurrir en una imagen fotográfica porque, según explicó la propia directora al presentar la nueva imagen del certamen transfronterizo, los nuevos fotógrafos africanos “se sirven a menudo

de su arte para cambiar la imagen del continente, del que se difunde una imagen sesgada”. Siendo éste un objetivo compartido por el evento que, como recordaba Cisneros, “trata de abrir una ventana a las distintas áfricas que existen ofreciendo una visión más ajustada a la realidad del continente”, esta imagen del cartel 2016 ayudó claramente a consolidar el evento como discurso para el cambio en el conocimiento y en la representación pública de lo africano. Así, con esta nueva imagen, África se aleja de los estereotipos habituales, para relacionarse con conceptos propio de lo joven, lo contemporáneo, lo colorido, lo urbano y de aspecto dinámico e innovador. Tal y como añadió Mane Cisneros, la directora del FCAT, “esto no significa que el hambre, la pobreza, la desesperación no existan... pero África es mucho más” (Wiriko, 2016).

Cada una de las actividades paralelas mencionadas anteriormente, al igual que esta evolución de la imagen del FCAT a través de sus carteles, demuestra que el festival y su organización fueron creciendo con la experiencia y la especialización en un sector sin precedentes en España. Si las primeras acciones se creaban marcadas por esos “estereotipos divertidos y globales” que podían satisfacer las expectativas sobre África de los visitantes europeos, los carteles de estas últimas ediciones demuestran que el FCAT ha ido creciendo y madurando su rol para con la difusión de *otras* representaciones acerca de lo africano. Si bien el evento desde sus principios se definía por querer constituir un festival en el que primasen los valores de la “diversidad y la originalidad” en su selección cinematográfica (Berger, 2009), África ha seguido describiéndose, a los públicos europeos y occidentales reunidos en el FCAT, bajo los reduccionismos más agradables y atractivos del continente: paisajes coloridos, sonidos exóticos y prácticas culturales tradicionales (como la danza). No obstante, con el cambio de la imagen corporativa del evento a partir de su sexta edición (FCAT 2009), resulta evidente que África pasó a ser *re-representada* bajo los aspectos propios de su diversidad, dinamismo, juventud creativa y, sobre todo, enfatizando su posición ante el mundo global e interconectado de hoy.

Tal y como afirmó recientemente la propia directora del FCAT, repasado la evolución del evento a pocos semanas de inaugurar su más reciente edición en

Tarifa y Tánger, el evento no sólo ha sabido crecer dando espacio al cine africano en España, sino que supo aprender a adaptarse a los tiempos para ir superando las dificultades, los clichés, los reduccionismos e, incluso, el propio desconocimiento que existía en España acerca de lo africano y nuestra relación ante el continente vecino.

Creo que ha sido un festival que se ha ido modelando a sí mismo, respondiendo muy atento a lo que sucedía a su alrededor, quizás sea ésta la razón por la que el festival ha tenido muchos cambios de imagen. Aunque la línea de trabajo y nuestros objetivos siempre han sido los mismos, nos hemos ido adaptando a los tiempos. (Cisneros en Zambrano, 2016)

Como hemos visto, la evolución del FCAT y de sus propias representaciones de África nos ponen de manifiesto que “otras” formas de aprender y relacionarnos con África son posibles. Veamos a continuación qué puede hacer el “cine africano” para con la *interculturalidad*.

5. “Cine africano” como texto, pretexto y contexto para la interculturalidad

*“El avance hacia la utopía requiere de muchas batallas,
pero sin duda la primera es la batalla cultural.”*

Floreal Gorini

Después de haber descrito hasta aquí los diferentes marcos teóricos, históricos e incluso prácticos que nos permiten comprender la evolución de los cines africanos y de sus representaciones acerca del continente, sus gentes y culturas, resulta importante valorar ahora el significado que supone hoy en día promover y divulgar estas cinematografías en Andalucía, en España, en Europa y, en general, en cualquier parte del mundo en la que África sigue reconociéndose principalmente a través de esos estereotipo o de esas simplificaciones parciales que no hacen justicia a la diversidad y dignidad del continente vecino.

Para este último fin observaremos que, al desgranar lo que significa profundizar en unas cinematografías que nos hablan propiamente de África y de nuestra posición ante la otredad desde España, emerge con facilidad la idea de la “interculturalidad” o lo que implica, como veremos a continuación, una “concepción de conexión, interacción y entremezcla entre las creencias, las prácticas y los estilos de vida de diferentes (que no separados) grupos étnicos, entendidos como parte de culturas nacionales que están en constante cambio” (Rattansi en Dovey, 2014: 123). Si bien nuestra propuesta del proceso intercultural entenderá incluso la relación entre culturas que se puede dar más allá de las fronteras nacionales, en esta última etapa de nuestro estudio valoraremos cómo el cine africano, entendido en su más amplio sentido, puede ofrecernos unos *textos*, *pretextos* y *contextos* únicos con los que no sólo analizar este vasto concepto filosófico-político, sino incluso reconocerlo con precisión para saber fomentarlo y transmitirlo a través de la acción cultural.

Por este motivo, antes de profundizar en estas partes, resulta necesario especificar qué entenderemos a continuación por *textos*, *pretextos* y *contextos*. Sin la necesidad de ahondar en los matices lingüísticos y disciplinarios de estos tres términos necesarios para analizar cualquier discurso y acto comunicacional, ofrecemos nuestras propias definiciones de estos términos, basadas en un diálogo entre sus acepciones en el diccionario y sus usos en nuestro campo de estudio. En primer lugar, entenderemos por *texto* toda unidad de signos que, con coherencia comunicativa, da origen a una unidad de sentido con continuidad de principio a fin (RAE, 2016e). En este sentido, naturalmente, nuestros principales textos de valoración serán las películas, los filmes o productos audiovisuales propios de los cines africanos (pero a la vez, como hemos visto en el capítulo anterior, pueden ser también todos los materiales informativos, escritos, sonoros o audiovisuales, con los que se difunde conocimiento sobre los cines de África). En segundo lugar, entenderemos como *pretexto* el “motivo o causa [...] que se alega para hacer algo”, es decir, la excusa o justificación que se presenta a fin de llevar a cabo una acción o proyecto (RAE, 2016d). En este sentido, para nuestra investigación los *pretextos* representarán no sólo todos aquellos motivos que pueden explicar el porqué de que un cineasta africano haya realizado un filme (es decir, qué ha motivado a un realizador a tratar un determinado tema con su película), sino incluso aquellos aspectos que hacen de las películas en sí mismas motivos o causas valiosas para explorar la interculturalidad. De este modo, veremos que casi toda película africana, por el simple hecho de ser exhibida en ámbitos culturales occidentales y por proceder de culturas diferentes como las africanas, son en sí útiles para fomentar el debate acerca de la interculturalidad o el diálogo intercultural. Aun así, a pesar de que todos los filmes de lo que llamamos “cine africano” pueden ayudarnos a debatir acerca de la interculturalidad, no todas resultarán útiles para fomentar la interculturalidad y fomentar el cambio en nuestras sociedades. Por último, en tercer lugar, emplearemos el término *contexto* para hacer referencia al “entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho” (RAE, 2016). De esta forma, uniendo textos y pretextos específicos, los contextos que nos interesan serán los eventos y espacios de difusión de los cines africanos en los que las películas, con las motivaciones

presentadas por sus autores y programadores, darán lugar a entornos, espacios de conocimientos o contextos determinados en los que la interculturalidad se puede promover y, quizás, incluso practicar.

Tras este breve repaso a los términos base que emplearemos para valorar la interculturalidad en los cines de África, comenzaremos ahora por ofrecer un breve repaso teórico al concepto de la “interculturalidad”, para analizar a continuación qué significa promoverla, defenderla o simplemente nombrarla a través de *textos*, portadores de *pretextos*, y en aquellos *contextos* específicos en los que se favorece la divulgación de los cines africanos en nuestras sociedades.

5.1. La interculturalidad: breve aproximación teórica

Es inevitable afirmar que vivimos en un mundo globalizado e interconectado. Las relaciones que existen y se materializan cada día entre personas y productos de diferentes países y culturas son hoy una realidad incuestionable, que crece exponencialmente en tiempo real al igual que las telecomunicaciones nos brindan un planeta reducido a escala de esa “aldea global” ya imaginada por Marshall McLuhan hace ya más de cincuenta años (McLuhan: 1965). Quizás sólo algunas zonas remotas del planeta Tierra viven hoy en día todavía aisladas de todo contacto con referentes culturales ajenos a sus comunidades tradicionales, pero parece que se trata de minorías en vía de extinción.

Los flujos migratorios crecientes, observables a diario en las calles de nuestras ciudades, en los números y crecientes flujos de refugiados, en los planes laborales de más y más “expatriados” profesionales o en las agendas informativas de muchos medios de comunicación, representan sólo algunos elementos de la materialización de un mundo globalizado en el que no sólo los productos y los capitales viajan cruzando a diario un sinfín de fronteras, sino que lo hacen también las personas, movidas por sus ganas, sueños y necesidades (más o menos voluntarios) de sobrevivir y progresar en sus vidas individuales, familiares y comunitarias.

En este panorama sociocultural con formato planetario, los encuentros entre personas y referentes simbólicos provenientes de culturas diferentes se hacen hoy más habituales que nunca, lo que va acompañado de las inevitables problemáticas que surgen ante este tipo de interacciones. Cuando no existe una base histórica de relaciones positivas, muchas veces estas interacciones conducen a conflictos y problemas, derivados del contacto con una cultura aparentemente “extraña” o simplemente diferente; una cultura, la del *otro*, de la que puede emerger, debido al puro desconocimiento de partida, incompreensión, desacuerdos o simplemente malentendidos. *Desencuentros*, en otras palabras, que pueden conducir a la incomunicación, al aislamiento personal y colectivo, además del recelo, el conflicto y la exclusión.

Es en este tipo de situaciones (que afectan nuestras vidas desde lo individual hasta lo colectivo, y desde lo cotidiano hasta lo más esporádico o anecdótico), en las que conocer el significado de la "interculturalidad" puede ayudar a facilitar una interacción productiva y positiva, alejada del choque o de la confrontación, y promotora de diálogo, conocimiento mutuo y de nuevas relaciones pacíficas. Al dominar el concepto de la interculturalidad, se pueden comprender mejor las dinámicas que existen en la relación de “lo ‘propio’ con lo ‘extraño’”(Rehaag, 2006: 2), al igual que se promueve un posicionamiento atento, horizontal e igualitario entre los sujetos de culturas distintas.

Para poder alcanzar una comprensión clara y detallada de la interculturalidad resulta interesante iniciar aquí por definir los términos que forman esta palabra. Siguiendo un orden de lectura, encontramos la suma de los siguientes conceptos:

(A) Por una parte, el prefijo "*inter-*" que, proveniente del latín, significa "entre", "en medio" o "entre varios" (RAE, 2016c). Por lo tanto, resulta evidente que el proceso *inter-cultural* como experiencia que nos sitúa "entre", "en medio de" o "entre varias" culturas al mismo tiempo.

(B) Por otro lado, el término "cultura", sin embargo, representa un término algo menos fácil de delimitar, ya que se trata de un concepto amplio y bastante complejo, que posee varias definiciones semánticas y numerosas connotaciones. Según la RAE, la palabra posee cuatro acepciones, más o menos habituales y que usamos a diario: (1) cultivo; (2) conjunto de conocimiento que permite a alguien desarrollar su juicio crítico; (3) conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.; (4) culto religioso (RAE, 2016a).

Más allá de estas definiciones de diccionario, resulta interesante considerar una de las principales descripciones de "Cultura" que nos ofrece la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (conocida internacionalmente por sus siglas en inglés UNESCO). Se trata, en concreto, de la definición que se encuentra en la denominada Declaración de México sobre las Políticas Culturales, aprobada en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, celebrada en México D.F. el 6 de agosto de 1982:

La cultura es considerada en un sentido amplio como la totalidad de los aspectos espirituales, intelectuales, materiales y emocionales de una sociedad o un grupo social. Esto no solamente abarca el arte y la literatura, sino también las formas de vivir, los derechos fundamentales del ser humano, sistemas de valores, tradiciones y creencias. (UNESCO, 1982)

Si bien existen muchos otros ángulos para definir la idea de "cultura", podemos resumir aquí que *cultura* hace referencia a las formas de vida de un determinado grupo social que se transmiten en el tiempo, de generación en generación, a través de elementos materiales e inmateriales como son la lengua, las tradiciones, las costumbres, los valores, las obras de arte, los productos creativos, la gastronomía, las formas de entretenimiento social, las máquinas, las herramientas o los edificios, entre muchas otras creaciones y obras propias de una comunidad.

Al acercarnos el concepto de *cultura* resulta interesante hacer referencia también a la idea de "iceberg cultural". Esta metáfora sirve para explicar que la denominada "cultura explícita" (formas materiales y palpables de cada cultura) es solo la punta

de una formación tan compleja y grande como es una cultura entera. El resto de elementos culturales, invisibles, engloban lo que se denomina la "cultura implícita", es decir todas aquellas expresiones culturales que no se perciben con los cinco sentidos pero que sí determinan la identidad cultural de un grupo o individuo (como son, en este caso, las tradiciones, las costumbres, la ideología, la mentalidad, los roles de género, la religión, la educación, el concepto del tiempo, los valores, etc.) (Rehaag, 2006: 3).

Con estas ideas claras en la cabeza, podemos entender que cada cultura, que se manifiesta tanto en su vertiente nacional o comunitaria como individual, tiene su propio valor en su singularidad y diferencia. Lo que no es factible es la consideración de que existen culturas, de partida, superiores y otras inferiores, merecedoras de ser oprimidas, aniquiladas o simplemente modificadas para que sean mejores. Todas las culturas del mundo son diferentes y contienen rasgos y elementos más o menos elogiados según quien los analice (lo que no hay que confundir con la existencia de *prácticas culturales* que sí deben denunciarse y modificarse cuando son irrespetuosas con los derechos fundamentales de todo ser humano, es decir, cuando dichas prácticas culturales vulneran los Derechos Humanos). Por otro lado, es importante recordar que ninguna cultura puede existir en el vacío, ya que sólo podemos apreciarla cuando se compara con otra(s). De esta forma, no sólo se observan las diferencias, sino que se identifica la especificidad de cada cultura en relación a otras. Incluso de la propia.

Entre lo intercultural y la interculturalidad: esclareciendo el encuentro terminológico

Cuando buscamos encontrar una única definición para el concepto de la *interculturalidad* observamos rápidamente que, como los propios términos que integran esta palabra, esta idea es amplia, compleja y suele emplearse de formas diferentes, a veces inapropiadas incluso, en contextos y disciplinas muy variadas (Dervin 2011: 1). Aun así, a pesar de que este término haya sido analizado por diferentes disciplinas, dando origen a numerosas acepciones, resulta interesante observar que, como nos explican Dervin, Gajardo y Levanchy en su utilísimo

trabajo *Politics of Interculturality* (Políticas de las Interculturalidad⁵⁴), todo lo que implica el “análisis de las múltiples prácticas discursivas y sociales que invocan lo ‘intercultural’ en diferentes campos debería revelar los aspectos fundamentales y contradictorios de nuestra relación con la diversidad” (Dervin, 2011: 1). En este sentido, estos mismos autores nos invitan también a reflexionar, antes de adentrarnos en las definiciones más apropiadas para nuestro campo de estudio, en lo que implica pensar en las relaciones y los encuentros interculturales, ya que de éstos siempre emerge un “proceso de creación de la otredad”.

Las múltiples versiones de la emergencia e interpretación del término “intercultural” facilitan información sobre las representaciones de las realidades sociales que cada parte expresa. Su afinidad o punto en común es la oposición entre “ellos” y “nosotros”, señalando uno o varios tipos de otredad como dadas, como un hecho, y no como el resultado de procesos de creación de alteridades multifacéticos. (Dervin, 2011: 6).

De esta manera, podemos iniciar afirmado que, a pesar de querer abatir los discursos que separan a las culturas, la *interculturalidad* implica y reconoce la distinción entre culturas. A pesar de que, como veremos, pretenda fomentar el encuentro de las culturas en su diversidad, la propia existencia del concepto y del fenómeno intercultural conlleva una separación entre elementos culturales como si de espacios separados se tratase. En este sentido, podría pensarse que, la misma promoción de la interculturalidad promueve las diferencias, provocando la separación ideológica y conceptual de “unos” (nosotros) y “otros” (ellos), es decir, de una misma cultura en contraste con otra cultura distinta. Dicho en palabras simples, el concepto de la interculturalidad puede conllevar a que pensemos que “nosotros somos así, mientras que ellos son así”.

⁵⁴ Este trabajo, en particular su capítulo introductorio, resulta esencial para cualquier investigador que busque enfrentarse a comprender lo que engloba un término tan polisémico, dinámico y popular como es el de la *interculturalidad* en nuestro mundo global de hoy. Desde diferencias disciplinarias, hasta las más atentas consideraciones metodológicas para el estudio de prácticas interculturales, este libro representa una obra de gran valor intelectual para los interesados en profundizar en la teoría y la práctica de la interculturalidad. Desafortunadamente no existe aún una traducción en lengua española.

No obstante, resulta importante reconocer la diferencia, como veremos también a continuación, entre el uso de “intercultural” y el de la “interculturalidad”. Los dos términos suelen emplearse como sinónimos, pero resulta incorrecto (Dervin, 2011: 12). Por un lado, el término “intercultural” constituye el adjetivo que define situaciones y relaciones en las que se experimenta el encuentro y la fusión entre culturas que, en su esencia, se consideran como entes delimitados y separados. Por otro lado, el concepto de la “interculturalidad” implica la dimensión procesual de estos encuentros y relaciones, por lo que implica la temporalidad de estas experiencias, siempre matizadas por referentes multifacéticos en contextos históricos, internacionales e intersubjetivos determinados.

Tras valorar estas especificidades propias del término *intercultural/idad*, continuemos ahora en la comprensión de sus definiciones, para así valorar lo que encierra y lo que representa una propuesta sociocultural como ésta, tan importante para nuestros tiempos (y para nuestro objeto de estudio).

Interculturalidad: definición de la ética de vivir “entre culturas”

Como hemos iniciado a observar, la *interculturalidad* representa un término con múltiples usos y definiciones, que en la última década ha conocido además una gran variedad de usos, desde lo político y social, hasta las numerosas disciplinas que analizan cómo la globalización está influyendo en el nuevo orden internacional de las sociedades humanas (Dervin, 2011: 1). Aun así, como veremos a continuación, el proceso y el proyecto de la interculturalidad, deben reconocerse con precisión para saber distinguirlo de otros conceptos similares que a menudo se confunden.

Según el Instituto Cervantes, la interculturalidad puede definirse como “un tipo de relación que se establece intencionalmente entre culturas y que propugna el diálogo y el encuentro entre ellas a partir del reconocimiento mutuo de sus respectivos valores y formas de vida”. Junto a esta definición del término, la explicación de la principal institución española dedicada a la promoción de la

lengua y de las culturas hispanas en el exterior añade este inciso al concepto que aquí nos interesa explorar: la interculturalidad “no se propone fundir las identidades de las culturas involucradas en una identidad única sino que pretende reforzarlas y enriquecerlas creativa y solidariamente” (Instituto Cervantes, 2016).

Por su parte, el Diccionario de Relaciones Interculturales detalla que la “interculturalidad” hace referencia a “los encuentros que se producen entre sujetos de distintas culturas.” (Barañano, 2007: 205). Este diccionario específico matiza en esta misma definición que, en nuestros tiempos de globalización y movimientos migratorios crecientes, la interculturalidad no sólo representa una realidad cotidiana, observable en multitud de prácticas sociales y culturales, sino que ha pasado a determinar el “conjunto de objetivos y valores que deberían guiar esos encuentros. Se trata no sólo de aceptar y respetar las diferencias, sino también de valorarlas, y educar a los ciudadanos en los principios-guía de la convivencia entre sujetos culturalmente diferentes” (Barañano, 2007: 205). En este sentido, desde nuestras sociedades pluriculturales en Occidente, podemos comprender que la interculturalidad se convierte en un planteamiento hoy quizás más necesario que nunca. La *interculturalidad* se conforma así en una “ética de la convivencia” basada en el cuestionamiento del etnocentrismo y de las fronteras identitarias, y en la que se busca valorar la diversidad a la vez que el fomento de la horizontalidad en los espacios de contacto e intercambio entre “nosotros” y “ellos”, o lo que suele observarse como “nuestra cultura” frente a la del *otro*.

Vistos estos conceptos base, resulta esencial diferenciar también entre las ideas de la *pluriculturalidad*, *multiculturalidad* y la *interculturalidad*, ya que, si bien suelen usarse a menudo como conceptos parecidos, son procesos diferentes que conllevan formaciones y relaciones sociales distintas. De este modo, podemos resumir que la *pluriculturalidad* como la *multiculturalidad* hacen referencia a la convivencia en paralelo de muchas culturas diferentes, mientras que la *interculturalidad* se relaciona con la interacción y el encuentro entre las culturas. Mientras que los enfoques pluricultural y multicultural implican la convivencia de culturas diferentes en un mismo espacio sin que exista un contacto permeable entre ellas, la interculturalidad conlleva intrínsecamente un proceso de

acercamiento activo entre los márgenes de las diferentes culturas, de movimiento a través de sus fronteras, de *articulación* entre los límites en los que se marcan las separaciones entre culturas, con el fin de promover el intercambio y las relaciones mutuas. En este proceso intercultural de acercamiento o encuentro entre culturas no se favorece sólo el entendimiento de la(s) otra(s) cultura(s) (de lo que concebiríamos como "lo diferente", o incluso "lo extraño"), sino que se genera también el reconocimiento y la confrontación con la propia cultura. Como explica de forma magistral Irmgard Rehaag:

Un encuentro intercultural siempre nos regresa a nuestra propia cultura, dado que es el punto de referencia para experimentar la diferencia cultural, y a través de la interacción con el 'otro' se puede construir una comunidad entre diferentes culturas. (Rehaag, 2006: 4)

Al mismo tiempo que discernimos entre planteamientos pluriculturales, multiculturales y aquellos interculturales, resulta también esencial saber distinguir entre el proyecto intercultural que se puede dar dentro de un mismo contexto nacional y el que se promueve en un contexto internacional. Mientras que en una misma nación las relaciones entre distintos grupos étnicos se evidencian por las posibles estructuras hegemónicas que han privilegiado unos grupos sobre otros, en el ámbito internacional, la interculturalidad suele ponerse de manifiesto en la interacción positiva de personas, colectivos e instituciones provenientes de países diferentes (Rehaag, 2006: 5-6).

Alcanzado este punto, resulta también esencial subrayar que la interculturalidad, con su sufijo "-idad", hace referencia a un proceso, a una acción o a un evento, caracterizado por la "cualidad" de lo "inter-cultural". Según esta deconstrucción semántica, el término "interculturalidad" representa el nombre de una acción o de un *proceso* (por lo tanto de un hecho que está evolucionando, en movimiento constante) en el que se da el encuentro constructivo y la interacción positiva entre culturas diferentes. En otras palabras, la interculturalidad representa un proceso que parte de una "posición filosófica y cultural, de una convicción y una visión" (Rehaag, 2006: 5) específicas para valorar positivamente la diversidad, al igual que de una ética de la interacción renovada para con la convivencia basada en el

encuentro y el diálogo (más que en la separación, en el aislamiento y en la incomunicación).

En este sentido, resulta importante observar que *la interculturalidad* no hace referencia a un estado ni una condición, no es una realidad estática, permanente en el espacio y en el tiempo⁵⁵. La interculturalidad representa un proceso, una acción en movimiento, caracterizada por el encuentro, el diálogo y la ruptura de fronteras entre culturas diferentes desde la igualdad, el respeto, la comprensión mutua y la cooperación. La interculturalidad comprende todas las prácticas a través de las que se promueven la comunicación y la interacción entre culturas, en cuyo proceso no se considera a ninguna de las partes por encima o por debajo de la otra. La interculturalidad es pues un proceso que favorece la relación horizontal entre culturas, buscando el enriquecimiento mutuo y las sinergias.

Según autores como Cuevas Marín (2012), el proceso intercultural puede dividirse principalmente en las siguientes etapas: (1) Encuentro, es decir, la aceptación de la interacción, reconociendo la identidad propia y la del “otro” ante el contacto, la interacción o la comunicación, a la vez que la defensa de expectativas diferentes. (2) Respeto, basado en el trato con dignidad entre las partes y los sujetos implicados. El respeto en la interacción o proceso intercultural implica la escucha considerada y la libre expresión de percepciones y creencias. En esta etapa hacemos acto de reconocimiento de la otredad, ya que, al escuchar y entender las posturas del ‘otro’ otorgamos y asimilamos la existencia de otros modelos de percepción de la realidad. (3) Diálogo horizontal; esta etapa o fase implica que todas las interacciones e intercambios entre los integrantes se realicen con igualdad de oportunidades. En esta etapa se profesa así el reconocimiento de la inexistencia de una verdad única, a la vez que se genera el empoderamiento de las partes, fomentando una relación horizontal en la que ambas partes puedan

⁵⁵ La versión permanente en el tiempo y establecida como nueva filosofía política de convivencia para un orden social intercultural a escala humana y renovado, representaría lo que se define como el “interculturalismo”. A pesar de considerarse como un proyecto semi-utópico, el interculturalismo representa una nueva idea de sistema de relaciones socio-políticas y culturales en las que las diferencias culturales no representarían separación alguna, ya que se concebirían de manera igualitaria, horizontal y sin jerarquías, es decir, empleando un “hipotético punto cero de partida y el universalismo como punto final ante todo intercambio intercultural” (Soriano, 2004).

beneficiarse y nunca verse sometidas, negadas o silenciadas por las posturas del otro. (4) Comprensión mutua; en esta etapa no sólo se favorecido el diálogo igualitario sino que se ha alcanzado la comprensión de la otra cultura, favoreciendo así un mejor entendimiento del 'otro'. Se produce así el enriquecimiento mutuo, la sintonía y la empatía. (5) Sinergia; por último esta etapa del proceso intercultural promueve el intercambio para con la obtención de resultados que, de otra forma, serían difíciles de alcanzar desde una sola perspectiva o de manera independiente. Esta fase es la que termina valorando el aspecto de la diversidad que implica toda relación intercultural, ya que reconoce que el proceso dialéctico que se establece entre dos partes o dos culturas diferentes da por resultado algo diferente a la simple suma de sus partes. El proceso intercultural promueve así algo nuevo y constructivo que va más allá de la interacción multicultural en la que cada cultura, desde su aislamiento, puede contribuir con algo.

Con estas etapas en mente, puede decirse que la interacción o el proceso intercultural, siempre en constante cambio y evolución (como la cultura misma), favorece, a través del (re)conocimiento mutuo, el encuentro, el diálogo y la cooperación entre representantes de culturas diferentes. Esto naturalmente es un requisito básico para cualquier relación democrática, a la vez que sienta las bases para la construcción de una nueva ciudadanía global que, más allá de las fronteras y los nacionalismos, sea capaz de defender un mundo igualitario, justo y pacífico a escala internacional.

Por otra parte, resulta necesario observar también que “un comportamiento intercultural implica aprender a aceptar, en situaciones concretas, la diferencia mutua, y al mismo tiempo, reconocer que aceptar la diferencia mutua tiene sus límites cuando falta el respeto hacia el 'otro'” (Rehaag, 2006: 5). Con esta cita comprendemos además que la interculturalidad no es sinónimo de relativismo cultural absoluto. En un mundo basado en el contacto constante entre culturas, las diferencias han formado siempre parte de la naturaleza humana y de la evolución de nuestras sociedades. En esta interacción sin fin, la aceptación del “otro”, de lo culturalmente diferente a lo propio, debe defenderse sólo cuando existe un respeto

mutuo entre las partes (sean éstos individuos o colectivos), es decir, cuando las acciones o la visión sobre el mundo propia de una cultura no llegue nunca a imposibilitar la existencia o el desarrollo de la otra. Por este motivo, hoy más que nunca resulta esencial preparar a las nuevas generaciones para facilitar un encuentro respetuoso y productivo, coherente con ese mundo democrático global que deseamos construir. Esto sólo será posible desarrollando competencias interculturales, es decir, cualidades y habilidades que nos puedan permitir evitar el choque cultural o el empleo de nuestros parámetros culturales habituales ante situaciones de contacto con personas de culturas diferentes.

Al igual que en muchos otros proyectos sociales y culturales, la educación representa una herramienta clave para alcanzar el estado deseado que aquí estamos analizando. Sin una educación intercultural, es decir, sin una pedagogía que defienda la enseñanza de los valores y de las competencias interculturales, basados en el reconocimiento y la aceptación del pluralismo cultural como una realidad social, además de la contribución a la instauración de una sociedad de igualdad de derechos y de equidad, y por último, a la defensa de las relaciones interétnicas armoniosas, será casi imposible caminar hacia un verdadero mundo global en paz o globalmente pacífico (Rehaag, 2006).

En este sentido, ¿cuáles son esas competencias que pueden promover la interculturalidad? Una persona interculturalmente competente debe poseer un buen conocimiento de su propia cultura, a la vez que una disposición para aprender de los “otros” sin aferrarse a ningún preconcepto o prejuicio sobre esas personas y colectivos pertenecientes a culturas diferentes a la propia. Esto último es lo que se llama un acercamiento “policéntrico” hacia el mundo, por el que es importante complementar la preparación con las siguientes sub-competencias interculturales: lingüística (conocer otro idioma ayuda a comunicarnos con otras culturas), del área (conocimiento del área geográfica o de significado en la que se mueve la otra cultura), social (empatía y entendimiento hacia el ‘otro’) y acerca de sí mismo (capacidad de reflexionar sobre la cultura de partida) (Rehaag, 2006).

La *interculturalidad* es pues, como hemos visto, un concepto amplio, a veces ambiguo, que toma diferentes matices según el campo de acción en el que se debate o aplica. Desde el diálogo entre dos personas que provienen de países geográficamente opuestos, hasta la puesta en marcha de programas que puedan facilitar la comunicación y la comprensión entre colectivos religiosos distintos, se suele apelar a la interculturalidad como aspecto emergente y esencial de estas situaciones. Como hemos visto, la interculturalidad representa así un proceso, una acción comprometida, caracterizada por el encuentro, el diálogo y la ruptura, desde la igualdad, de cualquier frontera (identitaria, lingüística, de género, intelectual, institucional, etc.) que separe a las culturas. La interculturalidad, entendida como proceso o proyecto social para alcanzar un cambio deseado (es decir, la práctica casi-utópica del *interculturalismo* filosófico y político de la que nos habla Ramón Soriano [2004]), es un proceso que favorece la relación horizontal entre personas y culturas, buscando el enriquecimiento mutuo y las sinergias para construir una ciudadanía global de paz.

Como bien detalla Yudhishtis Raj Isar, “lo intercultural se ha convertido en algo casi tan polisémico como el propio concepto de ‘cultura’” (2006: 13). Entre otras esferas, el autor distingue la práctica hermenéutica de interpretar y traducir la interculturalidad, es decir, “de analizar y contextualizar diferentes trayectorias de pensamiento, imaginación, representación y acción. [Se trata de explorar] el hacer y deshacer de significados culturales; de evidenciar los caminos que limitan y empoderen a los movimientos a través de fronteras y entre las culturas [...]” (Isar, 2006: 21)⁵⁶. Con estas premisas podemos entender que los medios de comunicación, entendidos como mecanismos que median entre dos partes distantes, entre culturas tradicionalmente separadas, representan elementos esenciales para el análisis, la promoción y el reconocimiento de estos procesos interculturales. Veamos a continuación qué significa promover la interculturalidad a través de los medios de comunicación y del cine, en general, y a través de los cines de África (en España) en particular.

⁵⁶ Traducción del texto original en inglés realizada por el autor de este trabajo.

5.2. Interculturalidad en los medios de comunicación y en los eventos culturales: textos, pretextos y contextos

Como hemos visto, la interculturalidad es un proceso que, hoy más que nunca, puede hacer referencia a muchísimas prácticas sociales y culturales, económicas y políticas; es incluso el fundamento de nuevas propuestas filosóficas y éticas. La interculturalidad representa una propuesta hoy más fuerte que nunca porque vivimos en un mundo globalmente interconectado e interdependiente en el que no podemos seguir ignorando tanto las fronteras como las múltiples zonas de contacto en las que individuos, étnicamente distintos y culturalmente diversos, comparten cada vez más espacios y lugares comunes. Sin duda, uno de los elementos que más contacto cultural ha favorecido en nuestros tiempos modernos son los medios de comunicación con los que no sólo podemos hoy comunicar con cualquier punto del planeta donde alcancen las señales eléctricas y digitales, sino con los que podemos entrar en contacto con culturas hasta hace poco consideradas lejanas y difíciles de penetrar. Como explica Néstor García Canclini, la interculturalidad forma parte intrínseca de la globalización y constituye un aspecto más de las dinámicas de interrelación que se dan con la circulación de productos mediáticos provenientes de culturas diferentes a las de los entornos de recepción. Esta realidad llega a ser tan importante que, según este autor, “la interculturalidad se produce hoy más a través de comunicaciones mediáticas que por movimientos migratorios” (García Canclini, 1999: 79).

Si recordamos aquí, de hecho, la historia de los medios de comunicación, podemos observar que las últimas seis décadas han sido especialmente importantes para el progreso mediático, ya que se ha producido un desarrollo exponencial de las tecnologías de la comunicación y de la información (TIC's), pasando de los formatos analógicos a los digitales, a la vez que hemos entrado en una diversificación y democratización sin precedentes en las posibilidades de producción y divulgación de contenidos mediáticos. Esta evolución ha ido de la mano, de forma complementaria, de cambios sin igual en el orden internacional de nuestro mundo contemporáneo, factores que claramente han modificado tanto

nuestra forma de posicionarnos ante el mundo, como nuestra manera de relacionarnos con nuestros vecinos. Así, podemos recordar, por ejemplo, cómo el “multiculturalismo” representó una postura dominante en los años ochenta para Occidente, ya que se inició a reconocer la *diversidad* como un elemento a proteger en un mundo descrito principalmente en términos “eurocéntricos” (Stam, 2000: 336). A continuación, con el fin de los dos bloques mundiales, eclipsó también el paradigma del “Tercer Mundo” y se empezó a popularizar, en los estudios culturales, el término “poscolonial”, entendido como el fin de la organización colonial e imperial sobre el mundo para dar inicio a nuevas relaciones entre partes, bloques o realidades que antes habían sido opuestas. En este sentido, escribe Robert Stam al repasar la historia de las teorías cinematográficas: “si el discurso nacionalista de los años setenta trazó fronteras claras entre Primer y Tercer Mundo, entre opresor y oprimido, el discurso poscolonial sustituye dichos dualismos [...]” (Stam, 2000: 336).

Es así cómo, con los medios como aceleradores de estas (inter)conexiones (inter)culturales entre naciones y regiones hasta antes distinguidas entre las dominantes y las subordinadas, con el poscolonialismo y el posnacionalismo se han abierto nuevos espacios para la existencia de nuevas relaciones híbridas hasta entonces muy inusuales. Se abren así, como veremos a través del análisis de los cines africanos y su consumo fuera del continente, nuevos espacios liminales, zonas de contacto o de encuentro entre partes antaño consideradas como distintas y separadas.

A partir de este contexto emerge el discurso de la *interculturalidad*, en el que la práctica de las relaciones entre culturas, como hemos visto, no nos habla sólo de la existencia de una multitud de culturas que cohabitan en un mismo espacio (multiculturalismo), sino que se refiere a la realidad dinámica actual en la que, a través de las interconexiones mediáticas, el intercambio simbólico y las coexistencias identitarias se hacen cada vez más habituales en una realidad global con carácter dinámico, fluido, interdependiente e híbrido. Podemos reflexionar acerca de esto mismo de otra forma empleando aquí las conclusiones de Alsina

sobre los procesos de comunicación intercultural a los que nos enfrentamos a diario.

Es en esta apropiación de los productos mediáticos (Thompson, 1998: 230-235) por personas de distintas culturas donde se produce la relación intercultural que pudiéramos denominar «mediática». No por ello hemos de olvidar que las migraciones, a su vez, aumentan las dinámicas interculturales interpersonales en las sociedades occidentales. Así la comunicación intercultural se manifiesta tanto en el ámbito mediático (*on media*) como interpersonal (*off media*). (Alsina, 2013: 40)

El mundo interconectado y global en el que vivimos nos ofrece hoy múltiples formas de mirar y conocer la diversidad del mundo. Mediante el uso del cine y del video, además de la infinidad de formatos audiovisuales con los que hoy se *representan* las culturas y se difunden en el mundo a través del uso de las TIC's y las nuevas tecnologías móviles, los referentes *est/éticos* (sic), simbólicos e identitarios de numerosas culturas pueden descubrirse con un solo *click* y a través de la infinidad de pantallas con las que convivimos. En este contexto, no obstante, la imposición de unas culturas sobre otras ha fomentado también numerosas advertencias acerca de la posibilidad de que, a base de tanta interconexión planetaria, la globalización nos podría conducir hacia la homogeneización del panorama cultural mundial. Esto último hace referencia a una estandarización mundial que puede provocar la extinción de esa variedad cultural que ha distinguido a las sociedades humanas durante siglos (Crothers, 2012; Méndez Delgado, 2006; Mazrui, 1998).

Sin embargo, si bien las amenazas de la homogeneización planetaria son reales y potencialmente tan peligrosos como podemos imaginar, debemos observar que la globalización está favoreciendo también el fortalecimiento y la protección de muchas culturas que, de otra manera, no podrían haberse llegado a visibilizar más allá de sus espacios originarios de existencia. Como nos invita a reflexionar el antropólogo hindú Arjun Appadurai, la globalización no es sólo un proceso de homogenización cultural, ya que las diferentes sociedades se apropian de manera diferente de lo que favorece la posmodernidad contemporánea y evolucionan hacia sus propias hibridaciones y dialécticas. Según Appadurai la globalización ha creado

un mundo “desterritorializado” en el que coexisten diferentes espacios, panoramas o, según su vocabulario específico, “paisajes”, en los que se mueven los flujos que nos interrelacionan. De esta manera, además de los paisajes en los que se mueven los flujos de capitales, de migraciones, de tecnologías y de ideologías, Appadurai nos habla de la existencia de nuevos “paisajes mediáticos” (traducción de su neologismo creado con su estudio de “*mediascapes*”, en inglés⁵⁷), con los que podemos literalmente asomarnos a múltiples realidades y representaciones culturales que, hasta hace pocas décadas, quedaban aisladas en sus espacios (lugares) y tiempos específicos, es decir, delimitadas en un territorio (Appadurai, 1996).

De esta manera, podemos recapitular afirmando que los medios de comunicación en general, y el cine en particular, representan instrumentos y contenidos simbólicos con los que el proceso intercultural se visibiliza y toma forma en una multitud de espacios (y formatos) en nuestras sociedades contemporáneas. En este sentido, podemos valorar que los medios, como sus “mediaciones” (usando aquí el concepto de Martín Barbero, 2010), se convierten en elementos esenciales para estudiar, valorar e incluso promover este proceso tan urgente que es la *interculturalidad*. De esta forma veremos a continuación cómo el cine africano en particular, con sus *textos* y *pretextos*, puede valorarse como un objeto de estudio esencial tanto para reconocer las dinámicas que constituyen el saber intercultural, como los nuevos posicionamientos con los que podemos asimilar y promover la *interculturalidad* en nuestras sociedades presentes.

Aun así, en línea con este estudio de los cines de África en el que hemos intentado explicar estas cinematografías tanto desde un ángulo histórico como desde una vertiente analíticas sobre los factores que definen su creación, producción, exhibición y divulgación; debemos incluir naturalmente los espacios de consumo de estos cines como objetos necesarios en nuestras reflexiones acerca de la interculturalidad. Dicho de otro modo, si sabemos que el cine es hoy un poderoso medio de comunicación para hablar de los procesos interculturales que

⁵⁷ Traducción de este concepto fruto de la lectura de algunas reseñas en lengua española sobre el libro original que citamos en su versión en inglés: Appadurai, 1996.

caracterizan nuestros tiempos, ¿cómo afectan los espacios de difusión y exhibición de los cines africanos en este proceso? ¿Cómo se integran los festivales de cine especializados en esta acción intercultural? Antes de adentrarnos en los apartados siguientes para intentar dar respuesta a estas preguntas, resulta necesario reconocer aquí algunas breves valoraciones que están conformando hoy las bases teóricas del novedoso campo de los estudios de festivales de cine (Film Festival Research, 2015).

Según la profesora sudafricana Lindiwe Dovey, los festivales representan eventos públicos que, como veremos, nos facilitan el encuentro con representantes de ideales, acciones y proyectos de diferentes proveniencias, con los que no sólo construimos nuestros conocimientos y oportunidades, sino incluso nuestras identidades como miembros de un colectivo que comparte discursos similares. En este sentido, Dovey escribe:

Los festivales son, de alguna forma, eventos públicos que nos invitan a posicionarnos en las intersecciones de muchos agentes (de los programadores, espectadores, miembros del jurado, de los cineastas, ...), mientras nos adentramos, miramos, reímos, comentamos, juzgamos, rechazamos y debatimos sobre las películas. (Dovey, 2014: 22)

Tras estas líneas, Dovey sigue explicando que, como vimos al estudiar las potencialidades del cine como medio de comunicación social, los propios festivales son espacios muy importantes para el análisis de la definición y formación de identidades. Citando en su trabajo a Sara Ahmed, profundiza explicando que “la identidad no sucede sólo en el ámbito privatizado de la relación individual de un sujeto consigo mismo... el trabajo de la formación de la identidad no acaba nunca, sino puede comprenderse como el contacto de los sujetos cuando se encuentran con otros” (Ahmed en Dovey, 2014: 22).

A partir de estas reflexiones podemos observar con facilidad la importancia que adquieren los festivales también como espacios y como discursos para el estudio de la interculturalidad. En este sentido, analizar los festivales de cine como eventos en los que se emplean el audiovisual africano como herramienta para la

sensibilización y el trabajo educativo representa una actividad en la que todas los elementos que hemos encontrado bajo el concepto y el proceso de la interculturalidad entran en juego. En otras palabras, todos los aspectos que encierra el concepto y el proyecto de la interculturalidad se *articulan* en un espacio determinado. Un festival, al igual que una muestra o un ciclo cinematográficos, representan formas distintas de visionar y experimentar una película, pero todas comparten la posibilidad de hacer de un filme una experiencia que va más allá de lo que contiene el *texto* en sí mismo. Estas experiencias enmarcadas en un festival hacen que el *texto* se convierta en el *pre-texto* para generar un determinado *contexto*, en el que podamos analizar, explorar, experimentar e interiorizar la interculturalidad (como podría ser el caso de otros ideales y proyectos). Ideas, propuestas e ideologías, como veremos a continuación, explicando los casos y experiencias específicas conocidas a través de los filmes africanos, que pueden ir desde el debate sobre la situación de determinados colectivos de mujeres en alguna región de un país como Senegal, por poner un ejemplo, hasta la explicación de las dificultades a las que se enfrentan los realizadores africanos para producir y/o distribuir sus propias películas en los mercados africanos y globales.

Tras todo esto, veamos a continuación cómo el conocimiento de África y de sus cines (a través de las múltiples experiencias culturales que hemos valorado con los *textos*, *pretextos* y *contextos* cinematográficos del continente) nos permite observar, promover y asimilar ese proceso intangible, pero tan urgente, que reconocemos como *la interculturalidad*.

5.3. Cines de África como herramientas para entender y poner en práctica la interculturalidad *articulando textos, pretextos y contextos*

Recordemos aquí lo que significa ver una película cinematográfica y experimentar el cine como herramienta para conocer otros mundos, emocionarnos, hacernos soñar, pensar y, a la vez, modificar nuestros valores y conductas con sus representaciones, fuente de nuevos referentes e ideologías.

‘Hecha la oscuridad, la pantalla se ilumina, la película se pone en marcha, y un mundo se abre’ (Jarvie, 1974: 209). Comienza la magia, al abrirse ante nosotros un mundo que nos invita a formar parte de él, a sentir sensaciones y emociones, a ser protagonistas, aunque sentados y en silencio en una butaca de la sala porque ‘en unos metros de celuloide puede encontrarse una secuencia de sin igual belleza’ (Utrera, 1993: 12). [...] ¿Quién no ha salido de un patio de butacas de un cine replanteándose alguna idea, cuestionando algún que otro valor personal poco asentado, sensibilizado en uno u otro sentido, o ilusionado con un nuevo proyecto, más o menos importante, surgido de ese mundo mágico? La presencia social del cine es innegable y de múltiple resonancia. [...] El cine nos crea sueños, es cierto, pero también nos presenta realidades, nos ofrece sugerencias y nos induce a pensar. (Córdoba Pérez, 2009: 16-17)

Al inducirnos a pensar, como dice Córdoba Pérez, el cine nos induce a cambiar, a luchar, a defender, a desear, a creer, a comprender; en otras palabras, el cine nos induce a crecer y a ser. Este es el poder teórico y práctico que encierra el cine y, en nuestro caso, toma incluso mayor relevancia cuando nos concentramos en analizar nuestras formas de conocer y relacionarnos con África y sus culturas a través de su propia producción audiovisual.

Partiendo de estas premisas, analizadas en profundidad en este trabajo, podemos decir ahora que, reconociendo nuestro posicionamiento como españoles y europeos culturalmente desasociados de lo africano a pesar de nuestra proximidad e historia común, los cines de África nos facilitan una herramienta única para comprender, promover y poner de manifiesto la interculturalidad. Veremos así aquí, en otras palabras, cómo los cines de África, con sus películas, contenidos y manifestaciones, representan *textos, pretextos y contextos* de utilidad para saber

apreciar, distinguir y promover en nuestra sociedad la interculturalidad, en sus múltiples facetas teóricas y prácticas.

Para poder dar sentido a estas reflexiones, además de incluir las observaciones documentadas y alcanzadas tras años de experiencia (a través de la observación participativa y la documentación etnográfica) en las comunidades de expertos y cineastas africanos, incluiremos además los fundamentos teóricos de García Canclini, según el que, para estudiar la interculturalidad, hay que “trabajar conjuntamente los tres procesos en que ésta se trama: las diferencias, las desigualdades y la desconexión” (García Canclini, 2004: 45). Según este antropólogo y crítico cultural argentino, es primordial reconocer estos elementos no sólo como factores que definen los conflictos interdependientes del mundo globalizado de hoy, sino incluso como factores de oposición con los que podemos erigir visiones críticas y constructivas para con el mundo interconectado en el que vivimos. En este sentido, analizaremos como estos factores se *articulan* en los elementos que estudiamos, a fin de alcanzar una mejor comprensión de las realidades interculturales en las que vivimos y de la interculturalidad como proyecto en evolución.

Necesitamos pensarnos a la vez como diferentes, desiguales y desconectados, o mejor como diferentes-integrados, desiguales-pertenecientes y conectados-desconectados. En un mundo globalizado no somos solo diferentes o solo desiguales o solo desconectados. Las tres modalidades de existencia son complementarias. [...] Partir de procesos de oposición, como son la diferencia, la desigualdad y la desconexión es la elección necesaria de un pensamiento crítico, no conformista. Pero a la vez es necesario, para evitar maniqueísmos, entender esas formas de oposición en relación con los modos afirmativos de existencia que las acompañan. (García Canclini, 2004: 79).

Como veremos a continuación, si bien es posible realizar estos ejercicios de reposicionamiento analítico a través de muchos otros campos de estudio, el cine africano, entendido en su sentido más amplio, nos facilita un corpus de conocimientos y producción audiovisual poderosa para comprender plenamente estos mapas y dinámicas de la interculturalidad.

5.3.1. Películas africanas como *textos* para la interculturalidad

Al iniciar una conferencia sobre crítica cinematográfica e historia de los cines africanos en el marco del primer Curso-Taller de Crítica de Cine organizado en Córdoba en el FCAT 2013, el reconocido autor francés Olivier Barlet afirmaba lo siguiente:

Hablar de África y de los cines de África es hablar de Historia.
Y es hablar de la historia de la raza.
Estamos en un mundo en el que la desigualdad entre los hombres ha sido organizada. Es algo que se ha desarrollado a nivel ideológico para poder crear un sistema económico basado en la explotación.
Lo que quiere decir que todas las expresiones artísticas africanas son una reacción a esto. Porque no tienen otra opción.
El problema de África con respecto al mundo es encontrar un lugar de igualdad con respecto al resto.
Por lo tanto, mirar imágenes que vienen de África no se puede separar de esta problemática (de este contexto). (Barlet, 2013)

Con esta breve y concisa introducción, Barlet resume con precisión la importancia que encierran los *textos* cinematográficos africanos para con la posibilidad de ver el mundo desde otra perspectiva distinta a la de los discursos hegemónicos occidentales que no sólo han dominado y distorsionado la historia moderna de las relaciones entre culturas (fomentando y reproduciendo el racismo institucionalizado por la explotación histórica perpetrada por Occidente), sino que han causado grandes desequilibrios e injusticias en las formas en las que se ha valorado la diversidad humana (como un componente intrínseco de muchas sociedades). En este sentido, el cine africano, constituye un corpus único de *textos* con los que acercarnos a conocer voces, miradas e interpretaciones sobre la realidad que, hasta hace pocas décadas, quedaron completamente silenciadas por el dominio occidental de los medios de comunicación y de los modelos “civilizatorios” impuestos por la colonización.

Como nos dice Barlet, el potencial que encierra toda película africana, como *texto* o unidad de significado con coherencia, es el de reconocer la visión y la voz de autores de un continente entero que seguimos desconociendo e ignorando. De esta

manera, repasar la historia de los cines de África nos ha servido para profundizar en la opresión y en el silenciamiento vivido por África a lo largo de siglos de colonialismo, y de la continua distorsión representacional que sigue sufriendo lo africano en el panorama mediático internacional. Reconocer y promover hoy estos *textos* significa dar visibilidad a estos discursos para que así, al mismo tiempo, podamos progresar de un estado de casi total ignorancia acerca del “otro” africano para localizarlo en “un lugar de igualdad con respecto al resto” (Barlet, 2013). Esto último comporta de hecho una de las premisas esenciales de la interculturalidad, con la que, superadas las dicotomías dictadas por las diferencias, las desigualdades y las desconexiones de las jerarquías hegemónicas, podamos promover nuevos conocimientos críticos y nuevas relaciones con lo africano, ambos basados en la igualdad, la horizontalidad y el encuentro.

Por otro lado, reconocer los *textos* cinematográficos africanos en nuestro mundo globalizado de hoy nos ayudará también a percibir el significado de la “otredad”, ya no sólo desde historias centradas en personajes africanos o afrodescendientes que en gran medida suelen cargar aún con el peso de los estereotipos del pasado; sino incluso desde la existencia de otras formas de contar y narrar historias y la Historia de nuestras sociedades interdependientes. Siguiendo con las reflexiones de Córdoba Pérez, el cine, incluso entendido en su universalidad, nos facilita ver, conocer, reconocer y experimentar “otras” realidades, “otras” historias, “otras” visiones con las que podemos apreciar su diversidad, no para comparar desde la creación de jerarquías, sino para asimilar y valorar la existencia de versiones distintas e igualmente válidas para dialogar en el encuentro.

Cada película nos cuenta una historia llena de emociones, que despierta en nosotros una multitud de sentimientos. Se pone en marcha nuestra propia fantasía y de la mano de ésta, nuestra personal escala de valores. De alguna manera, suma a nuestra experiencias otras, que de otra forma posiblemente nunca las hubiéramos vivido. Nos transporta a otros momentos, espacios, modos de entender la vida y comunidades sociales diferentes con otros valores morales. De esta forma el cine aparece como uno de los espectáculos de mayor impacto a escala mundial de la que casi cualquier persona puede participar.” (Córdoba Pérez, 2009:26)

Si bien estas palabras de Córdoba Pérez nos hablan del valor del cine en su universalidad, podemos entender con mayor facilidad que las películas africanas nos ponen en el lugar de los “otros”, nos ayudan a experimentar la empatía hacia lo africano, lo que significa descubrir otro(s) ángulo(s) de comprensión sobre el mundo y la vida en el mismo, no sólo desde perspectivas macro-estructurales sobre culturas que nos resultan ajenas, sino simplemente desde una dimensión micro en la que cada historia individual nos aporta comprensión sobre los factores humanos que compartimos. Al mismo tiempo, reconocer la variedad de los cines africanos, nos ayuda a valorar también otras formas narrativas (entre las que el cine africano suele observarse como portador de las tradiciones orales de diferentes grupos étnicos e incluso siendo heredero, como decía Ousmane Sembène, de la figura de los *griots* del África occidental, entre otros referentes precoloniales), al igual que nos presentan otras imágenes, otros panoramas desconocidos del continente vecino.

Todos estos aspectos nos ayudan pues a mejorar nuestro conocimiento acerca del “otro”, nuestro vecino, al que seguimos viendo (re)presentado en los medios a base de prejuicios y estereotipos. Los filmes africanos nos permiten estar más preparados para valorar y apreciar la diversidad cultural, pero también nos permiten reconocer la condición humana que yace en la esencia de cualquier creación y experiencia individual, provenga de dónde provenga. Al reconocer al “otro” a través de su visión sobre el mundo, como vimos al teorizar sobre la interculturalidad, no sólo conocemos mejor al que miramos, sino llegamos a reconocernos mejor también a nosotros mismos. Se crea así un proceso de encuentro, de ida y de vuelta, de diálogo y conexión, en el que nos vemos reflejados en las imágenes de los “otros” y con las que los *textos* cinematográficos africanos encarnan ese espejo en el que podemos volver a ver, a conocer, es decir, a reconocer nuestra posición ante los “otros” o ante los demás. Es en este marco de significados y de encuentros entre culturas en el que observamos cómo los *textos* cinematográficos africanos, ante las miradas de espectadores españoles, europeos y occidentales como nosotros (es decir, en el acto de recepción, como veremos a continuación), son elementos esenciales para interiorizar y promover la interculturalidad. Una interculturalidad mediada por el audiovisual, con la que

podemos apreciar la importancia de fomentar el encuentro y el diálogo entre mundos diferentes que, sin ser opuestos, deben reconocerse para caminar juntos en este mundo global en el que vivimos.

Llegados a este punto, resulta interesante continuar analizando el potencial de los *textos* cinematográficos africanos para con otro paralelismo entre los estudios de García Canclini y la importancia de redefinir nuestras sociedades del conocimiento hacia un orden verdaderamente intercultural del saber humano. En esta línea, el autor inicia por recordarnos la importancia de no generalizar cuando se habla hoy acerca de la “sociedad del conocimiento”, pues existen maneras diferentes de aprender y conocer en el mundo. En este sentido centenares de etnias y naciones no participan de la misma forma en las dinámicas de acceso y producción del conocimiento en la sociedad de la información, no sólo porque no todas poseen el mismo grado de alfabetización o desarrollo tecnológico, sino porque simplemente no todas dominan los mismos idiomas internacionales (predominantemente hoy el inglés) que domina la divulgación de información y conocimientos en el panorama mediático global. Así es cómo, junto a otros factores, Canclini observa que nuestra “sociedad del conocimiento” está excluyendo realmente otras formas de acumular y compartir el saber humano.

¿Cómo se realiza ahora la construcción multicultural de los saberes? ¿Es posible fundamentar el sentido social con consensos interculturales? Para decirlo con una expresión que está ganando lugar entre especialistas, el formidable incremento de conocimientos puede efectivamente comunicar (que no es lo mismo que informar) si se usa para construir formas nuevas de “cohabitación cultural”. (Wolton, en García Canclini, 2004: 182)

Es con estas reflexiones finales como podemos aclarar que, a través del cine africano (con sus *textos* y contenidos), podemos llegar a alcanzar otros modos de conocer el mundo, que emergen desde otros ángulos, desde otras cosmovisiones y desde otras lenguas que no solemos reconocer en nuestros imaginarios hegemónicos. En este sentido, como sucede con otras cinematografías que provienen de culturas y referentes extramuros de Occidente, los *textos* cinematográficos africanos nos permiten acercarnos a otras formas de conocer

sobre y con el “otro”, más allá de las informaciones sectoriales y reduccionistas de los medios de comunicación convencionales. Es así cómo podemos decir que estos *textos* audiovisuales resultan esenciales, en el acto de recepción, para descifrar los discursos hegemónicos y, a la vez, para reconocer una verdadera construcción de una sociedad de la información y del conocimiento intercultural. Estos *textos* se convierten así en elementos esenciales para entender la relevancia que encierran sus contenidos y su recepción por parte de audiencias diversas. Al consumir productos audiovisuales africanos, más allá de sus contenidos (más o menos interculturales en su esencia) nos permiten cuestionar nuestra posición como receptores y nos ayudan a entrever una nueva manera más realista de relacionarnos con el otro e incluso más atenta a cuestionar, criticar y reconocer las diferencias del mundo compartido en el que hoy convivimos.

Como describió Stuart Hall en su trabajo *Codificar y Decodificar*⁵⁸, los contenidos de los medios de comunicación, como son las películas cinematográficas, no poseen un significado unívoco, sino que son leídos de forma distinta por personas diferentes, según sus identidades, ideologías, valores y deseos. De este modo, los contenidos culturales presentes en todo *texto* mediático se pueden analizar y percibir, según Hall, de forma distinta según las convicciones y contradicciones ideológicas, políticas y éticas de cada individuo. En dicho trabajo, Hall expresa que existen tres formas posibles de leer los *textos* en relación con la ideología preferente, es decir, tres formas distintas de entender el acto de recepción: por un lado, se puede dar una lectura dominante (en línea con la hegemonía imperante); en segundo lugar, se puede dar una lectura resistente, en oposición directa a la lectura dominante; y por otra parte, casi de forma intermedia, se puede dar una lectura negociada, a caballo entre la visión hegemónica y una observación crítica filtrada por el tamiz de una interpretación localizada y personal (Hall en Stam, 2000: 268).

Estas y otras ideas de Hall han sido necesarias para romper así, a través de los estudios culturales, con esa visión lineal que solía dominar las lecturas de toda

⁵⁸ El título original de esta obra en inglés es *Decoding and Encoding*, que hemos descubierto a través de los de Robert Stam *Teorías del Cine* (Stam, 2000).

comunicación mediática entre emisor, mensaje y receptor. Si bien no es éste el momento para profundizar sobre sus postulados teóricos que introdujeron complejidad al análisis del circuito comunicativo, resulta importante concluir destacando que, a partir de esta clasificación tripartita de Hall, el profesor David Morley matizó estas lecturas con el añadido de un enfoque discursivo en el acto de recepción de todo *texto* mediático. En este sentido, Morley concluye que el espectador puede ser definido como “el momento en el que los discursos del lector se encuentran con los discursos del texto” (Morley en Stam, 2000: 268).

Esta observación tan clara y precisa, en la que aparece claramente el concepto del *momento* como tiempo y espacio en el que se produce la *articulación* entre los referentes existentes en el *texto* y aquellos del espectador o lector, nos permite no sólo afianzar la comprensión del potencial de los *textos* cinematográficos africanos para la interculturalidad (recordemos que es en sí promotora de nuevas formas de articular el diálogo entre culturas), sino incluso adentrarnos así a continuación en la valoración del cine africano como *pre-texto* para la interculturalidad.

5.3.2. Cine africano como *pretexto* para la interculturalidad

Si bien las películas africanas representan *textos* muy útiles, como hemos visto, para captar, reconocer y promover la interculturalidad, es importante observar también que, desde nuestra posición como espectadores españoles y europeos que se abran a descubrir otras culturas a través de sus historias y representaciones, la gran mayoría de estas películas simbolizan a la vez unos *pretextos* muy importantes para profundizar sobre los componentes de un concepto tan apelado y popular como la interculturalidad que, no obstante, suele malinterpretarse o comprenderse de forma confusa (Isar, 2006: 13; Dervin, 2011: 1).

De este modo, para entender cómo las filmografías africanas se pueden convertir en motivos útiles para explorar la interculturalidad, es decir, para cómo las películas africanas se convierten en *pretextos* para comprender y asimilar mejor el concepto de la interculturalidad, basta con que recordemos cómo los cines de

África nos permiten ahondar, a la par que en historias, voces y culturas silenciadas, en la exploración de ideas intrínsecas como son la de cultura, la diversidad, la hegemonía (cultural, política y económica de países y regiones), la cooperación internacional, el desarrollo o el significado de la solidaridad. Al mismo tiempo, conocer los cines de África y su evolución nos permite pensar también en la existencia y perpetuación de jerarquías culturales que no sólo han ridiculizado, discriminado o menospreciado de forma activa a un gran número de culturas diferentes a las occidentales, sino que han causado su mutación identitaria, cultural, políticas y socioeconómica. Por último, otras ideas que emergen con facilidad al citar los cines de África son aquellas relativas al ejercicio de los derechos civiles y a las diferencias en el ejercicio pleno de las personas de los derechos humanos y de género.

Con todos estos aspectos, como veremos, los cines de África se convierten pues en herramientas esenciales para fomentar el debate y la comprensión acerca de la interculturalidad, ya que, siguiendo las observaciones de García Canclini (2004), nos permiten encontrar ejemplos, motivos o *pretextos* útiles, desde las realidades africanas, para definir y analizar las diferencias, desigualdades y desconexiones que caracterizan a las realidades interculturales de hoy. A modo de ejemplos específicos, entre muchos otros posibles, pensemos en filmes como *Heremakono* o *Bamako*, de Abderrahmane Sissako (Mauritania-Mali, 2002, 2006); *Making Of*, de Nouri Bouzid (Túnez, 2006); *Triomf*, de Michael Raeburn (Sudáfrica, 2008); y *Nairobi Half Life*, de David Tosh Gitonga (Kenia, 2012). En todas estas películas de ficción, desde el sur del continente hasta el norte, pasando por el este y el oeste, los cineastas africanos nos hablan de historias reales, personales, propias de las múltiples realidades africanas en las que, paralelo a dramas personales, podemos distinguir las dinámicas y los motivos propios de nuestro planeta interdependiente. Desde la historia personal de un joven emigrante maliense que nos habla de los flujos migratorios clandestinos que arriesgan sus vidas al partir en soledad (*Heremakono*), hasta la radicalización de jóvenes árabes desilusionados con el presente (*Making Of*), las injusticias perpetradas por la comunidad internacional sobre los nuevos países africanos a través de organismos multilaterales como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional

(*Bamako*), pasando por los contrastes de clases en el Sudáfrica post-apartheid (*Triomf*) o las múltiples vidas que existen en las ciudades globales de hoy como Nairobi (*Nairobi Half Life*); buena parte de las películas africanas representan *pretextos* esenciales para fomentar la reflexión, el análisis y una mejor comprensión del mundo globalizado en el que vivimos y de las relaciones jerarquizadas que existen aún entre regiones, naciones, países y culturas distintas. Con estos ejemplos, resulta sencillo entender así cómo, dado su aspecto práctico, los cines de África representan además unos recursos sin igual para el proceso educativo de la interculturalidad. En otras palabras, las películas africanas conforman así *pre-textos* educativos muy valiosos para el cuestionamiento del etnocentrismo y de las fronteras (de todo tipo, especialmente las identitarias), para valorar la diversidad a la vez que el fomento de la horizontalidad en los espacios de contacto e intercambio entre “nosotros” y “ellos”, o lo que suele observarse como “nuestra cultura” frente a la del *otro*.

A fin de seguir aportando otros ejemplos concretos para profundizar sobre este argumento, recordemos ahora el repaso que hemos facilitado anteriormente a la evolución y características de los cines africanos. Como vimos, además de las historias específicas contenidas en cada filme, las cinematografías africanas se caracterizan, desde sus inicios, por ser fruto y reflejo de los ideales postcoloniales que han marcado el surgimiento de las nuevas naciones independientes, además de buena parte de las ideologías panafricanistas que marcaron sus primeras décadas. En este sentido, buena parte de los filmes africanos, como hemos visto, nos hablan de los dilemas identitarios que no sólo emergen en las nuevas generaciones de las sociedades africanas postcoloniales, sino incluso que existen en aquellos numerosos africanos (como son, en gran medida los cineastas independientes del continente) que emigran a los países del Norte global para encontrar mejores oportunidades formativas y profesionales. Es en este marco narrativo en el que podemos afirmar que un buen número de filmes africanos nos hablan de sujetos y sociedades en constante transición cultural que, al igual que otras regiones del mundo, han experimentado “nuevas formas de hibridación entre lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, entre músicas e imágenes de culturas alejadas” (García Canclini, 2004: 162). Aunque los medios hegemónicos

nos sigan transmitiendo, como vimos en nuestros capítulos iniciales, una imagen de África anclada en el pasado e inmovilista, esto no se reafirma en los cines autóctonos, donde descubrimos una imagen de un continente dinámico y en constante mutación por un sinfín de influencias pasadas y presentes. Según Néstor García Canclini, estas experiencias nos convierten a casi todos, hoy más que nunca, en “sujetos interculturales”, caracterizados por un entorno en el que “la tarea de ser sujeto se presenta más libre, sin las restricciones que imponía antes la fidelidad a una sola etnia o nación. [...] Al aumentar la heterogeneidad e inestabilidad de referencias identitarias se incrementa la incertidumbre filosófica y afectiva” (García Canclini, 2004: 162).

García Canclini sigue así explicando que, en un mundo en red, no existe la posibilidad de hablar de la autenticidad, y sigue valorando cómo los sujetos, con esta cantidad de pertenencias identitarias diferentes, por la ruptura de esquemas culturales y filosóficos tradicionales, junto con los modos de vida celebrados por el modelo socioeconómico de la globalización (movilidad, cambio, modas, capitalismo neoliberal, etc), están destinados a ser individuos y grupos cada vez más nómadas, desarraigados o excluidos. Esto es algo que observamos, como decíamos, a menudo en los filmes africanos, tanto clásicos como contemporáneos, siendo una realidad que, no obstante, contrasta con las observaciones finales de García Canclini sobre este asunto: “[son] pocos [los] autores posmodernos [que] registran como parte de las transformaciones los dramas de los sujetos individuales, familiares, étnicos, para los cuales migrar genera más desarraigo que liberación, vulnerabilidad que riesgo, más soledad que enriquecimiento por multiplicación de pertenencias” (García Canclini, 2004: 164). En este sentido, desde filmes que han marcado los inicios de la historia de los cines africanos, como *Borom Sarret* o *La Negra de...*, de O. Sembène, la emblemática película de *Touki Bouki* de D.D. Mambéty, u otros títulos más recientes como *Things of the Aimless Wonderer* (Cosas del caminante errante, 2015), del ruandés Kivu Ruhorahoza, encontramos un sinfín de trabajos cinematográficos africanos que nos hablan precisamente de estos traumas, individuales y colectivos, propios de nuestros tiempos y necesarios para comprender con más exactitud el verdadero significado de la interculturalidad. De esta forma, si bien puede decirse que estos *textos*

cinematográficos (las películas) nos hablan de las experiencias africanas contemporáneas, estos contenidos de los filmes africanos se convierten en claros *pretextos* para entender y asimilar la interculturalidad a través de las visiones y voces de los africanos.

Si hasta aquí hemos hablado de algunos ejemplos concretos de cine africano como *pretexto* para reflexionar acerca de los factores de nuestro mundo interdependiente y de las identidades híbridas, podemos concluir valorando ahora que, en su sentido más amplio, el cine africano se convierte así en un *pre-texto* para alimentar visiones contrapuestas, críticas y, por tanto, necesarias para entender la importancia de la interculturalidad en nuestro mundo actual. En este sentido, volvemos a reconocer que las películas africanas representan *textos* y *pretextos* para la interculturalidad a través de otras observaciones de García Canclini.

Según este autor, al hablar de interculturalidad, es necesario saber situarse en un espacio intermedio para poder analizar correctamente (especialmente cuando se trata de los estudios culturales) las posturas que confrontan a visiones contrapuestas. Al igual que en nuestro ejercicio de valoraciones interculturales a través del cine africano, se hace esencial iniciar cualquier encuentro o análisis intercultural situando siempre a quien habla, explicando desde qué lugar geocultural y geopolítico lo hace. En este hecho Canclini narra que, por ejemplo, en EE.UU. ha habido numerosos estudios que han cuestionado las teorías universalistas, tomando posturas críticas a lo occidental, colonial, masculino, blanco u otras inclinaciones hegemónicas. A pesar de ser necesarias como el mismo cine africano nos ha demostrado hasta ahora, estas posturas críticas pueden terminar siendo tan sectarias y sectoriales como las anteriores, por lo que resulta importante, además de reconocer la postura de los oprimidos (lo periférico, lo subalterno, etc.), localizarse en un espacio intermedio de encuentro, conflicto o tensión.

Aquí resulta interesante leer que tomar la postura de los subalternos es importante como paso para el descubrimiento, como forma de visibilizar ángulos descuidados por el conocimiento hegemónico. No obstante, en el momento de la

“*justificación* epistemológica conviene desplazarse a las intersecciones, en las zonas donde las narrativas se oponen y se cruzan. Solo en escenarios de tensión, encuentro y conflicto es posible pasar de las narraciones sectoriales (o francamente sectarias) a la elaboración de conocimientos capaces de demostrar y controlar los condicionamientos de cada enunciación” (García Canclini, 2004: 166). De esta manera, García Canclini nos vuelve a dar otra clave importante con la que saber utilizar los cines africanos, desde nuestra óptica contrapuesta, como *pre-textos* de importancia para el estudio y valoración constructiva de la interculturalidad.

En la medida en que el especialista en estudios culturales o literarios o artísticos quiere realizar un trabajo científicamente consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por tanto, en el núcleo de este modo de concebir la investigación. No para ver el mundo desde un solo lugar de la contradicción sino para comprender su estructura actual y su dinámica posible. (p. 166)

Con estas reflexiones finales, alcanzamos un aspecto importante de nuestra atención hacia los cines de África, con la que recordamos que, ante nuestra mirada occidental, los cines de África deben ser reconocidos como *textos* a la vez que *pretextos* para validar el encuentro intercultural. Aún así, si bien es importante ver las películas como *textos* ejemplares para tomar un ángulo crítico desde la visión de los oprimidos, los subalternos o las voces periféricas globales, debemos ser siempre conscientes de que el verdadero conocimiento intercultural puede sólo nacer del espacio de contacto entre el conocimiento hegemónico y el oprimido o silenciado. Es así que estas reflexiones sobre la interculturalidad generadas por estos cines nos enseñan a saber ver estas películas como *pretextos* que complementan un diálogo entre dos espacios de conflicto, tensión o encuentro.

A modo de recapitulación, todos estos factores nos permite observar aquí que, en su diversidad de películas y temas, los cines de África son, ante nuestros ojos occidentales, un corpus no sólo de *textos* que nos permiten experimentar el proceso intercultural al adentrarnos en culturas distintas y respetuosas con la

diversidad, sino que se convierten en *pretextos* también para promover e interiorizar la interculturalidad, entendida aquí siempre como filosofía y ética para la ciudadanía del s. XXI con la que superar la categorizaciones habituales que han segregado el mundo. Y es en estos procesos justamente, en los que los productos mediáticos de culturas que desconocemos (como las africanas) se convierten en portadores de la interculturalidad, donde tenemos que valorar la importancia de los espacios de contacto, de encuentro, de diálogo para asegurar nuestra plena comprensión del fenómeno intercultural, superando visiones parciales o sectoriales. De aquí surge justamente la importancia de hacer de la acción (inter)cultural, a través de eventos como los festivales de cine en nuestro caso (como veremos a continuación), un espacio de encuentro, de conocimiento entre dos mundos y sus múltiples visiones sobre realidades culturales aparentemente opuestas, que nos puedan proporcionar un verdadero conocimiento intercultural de la realidad. Veamos así como los eventos se convierten así en los mejores *contextos* para analizar y seguir fomentando la interculturalidad.

5.3.3. Eventos de cine africano (festivales) como *contextos* para la interculturalidad

Si las películas y sus contenidos se convierten así en *textos* y *pretextos* útiles para analizar, comprender y divulgar la interculturalidad, explorar los espacios en los que, raras veces, encontramos cine africano en nuestro país significa encontrar *con-textos* específicos para la puesta en práctica de dichos valores y prácticas interculturales. De este modo, los festivales encarnan espacios especiales (como hemos visto analizando el FCAT) en los que, durante un tiempo determinado y en un espacio acotado, las *articulaciones* del discurso y proceso intercultural (es decir, de la interculturalidad) se ponen de manifiesto tanto para su comprensión, como para su aprendizaje y experimentación por parte de los visitantes o espectadores.

Tal y como nos explicó el profesor romano Leonardo de Franceschi, fundador del ya extinguido festival de cine africano de la capital italiana (CinemAfrica), los festivales son importantes porque constituyen espacios donde se pueden poner de manifiesto visiones alternativas sobre aspectos que necesitan ser redefinidos en la

sociedad, generando así diálogo y el cuestionamiento necesario de prejuicios o estereotipos.

Es importante crear lugares, como los festivales, en los que las etiquetas, incluso cuando evocadas, puedan producir cruces y contaminaciones de forma completa. Así, iniciando por ámbitos que deben ser re-definidos, las etiquetas deben ser removidas y cuestionadas porque, si no, no hay diálogo. Si no se cuestionan las etiquetas, se puede dar solo una confirmación de lo que pueden ser los estereotipos y las costumbres culturales. (De Franceschi, 2014)

Podemos observar con esta reflexión que, como nos ha demostrado el estudio del Festival de Cine Africano FCAT, ante un ámbito tan anclado en estereotipos y costumbres culturales poco realistas como es el de la idea de África en nuestro imaginario occidental, promover o participar en un festival especializado en el audiovisual africano nos permite acceder a un espacio alternativo (poco convencional) en el que no sólo podemos mejorar nuestro conocimiento sobre el “otro” y sobre nosotros mismos (premisas de la interculturalidad), sino en el que podemos poner incluso en práctica el ejercicio del diálogo y el encuentro intercultural a base de confrontar nuestros conocimientos y visiones (construidos por el imaginario y los discursos hegemónicos) con las de autores y filmes africanos. En este sentido, podemos decir que, si las películas africanas nos ofrecen *textos* y *pretextos* importantes para observar, analizar y fomentar la interculturalidad, los eventos especializados en los que se celebran los cines africanos (festivales, muestras, ciclos, seminarios, etc.) se convierten en espacios o *contextos* únicos en los que todas las articulaciones discursivas y prácticas, propias de la interculturalidad, pueden ponerse de manifiesto y, por tanto, experimentarse en primera persona.

Continuando aquí también con las reflexiones de García Canclini, podemos observar que si los *textos* y los *pretextos* de los cines de África nos permitieron reflexionar sobre las diferencias, las desigualdades y las desconexiones existentes en los mensajes, los temas y el propio acto de recepción mediática como realidades en las que la interculturalidad toma forma, en los eventos para la promoción de los cines de África resulta apropiado valorar el acto de consumo como determinante

de estas experiencias interculturales. En este sentido, en sus estudios, Canclini cita al sociólogo y antropólogo Pierre Bourdieu quien, en las últimas décadas del siglo pasado, confirmó que las clases sociales se diferencian no sólo por su relación con la producción cultural, es decir en la posesión de bienes culturales, sino incluso en el acto simbólico del consumo cultural. Como explica Canclini, el trabajo de Bourdieu se ha definido, de hecho, como una sociología de la cultura que, si bien se abrió en numerosos frentes, resulta hoy esencial para comprender cómo “la cultura se vuelve fundamental para entender las diferencias sociales desde el acto del consumo” (García Canclini, 2004: 58).

Es en esta línea de reflexión cómo podemos mencionar aquí que es pues en este acto de consumo cultural, que se registra en los propios festivales de cine (es decir en eventos en los que se consumen experiencias culturales específicas como si de una excursión o un viaje fílmico se tratase), dónde podemos asociar las ideas de Bourdieu para con la creación de clases sociales en nuestras sociedades capitalistas contemporáneas. Si bien no resulta necesario aquí ahondar en la idea de clase sociales, las ideas de Bourdieu sí representan una instrumento útil para pensar en los festivales de cine, no sólo como lugares de exhibición y consumo particulares, sino como espacios específicos en los que, *con* los *textos* cinematográficos africanos, se establecen grupos o comunidades proclives a entender e interiorizar determinados ideales y valores integrados en su programación. Es así como podemos afirmar que los festivales de cine africano constituyen espacios de consumo o *con-textos* especiales en los que asimilar la interculturalidad.

Si las ideas de Bourdieu nos permiten pues crear un paralelismo entre los eventos cinematográficos y el acto de consumo del audiovisual africano para con determinadas clases o grupos sociales que comparten ideales, las teorías específicas de Cindy Hing-Yuk Wong sobre festivales de cine y la creación de esferas públicas nos ayudan a comprender con exactitud el potencial de nuestro objeto de estudio. En este sentido, esta autora nos recuerda que, mediante el debate con los *textos* cinematográficos, en los propios festivales de cine se produce la formación (tanto en su sentido físico como educativo) de públicos y contra-

públicos proclives a crear esferas públicas en el sentido que Jürgen Habermas trazó en sus postulados fundamentales para la idea de la opinión pública.

Mientras que los festivales necesitan de espacios físicos para realizar presentaciones y debates, la esfera pública se basa en una construcción discursiva. Los espacios de Habermas, como los cafés o los salones de té, “representaban centros de crítica - literaria, primero, luego política” (Habermas 1989, 1989: 32) en los que “el debate crítico, encendido por obras de literatura y de arte, se extendió pronto a los debates económicos y políticos, sin ninguna garantía [...] de que tales discusiones fueran intrascendentes, al menos en su contexto inmediato” (ibid.: 33). Con estos debates “institucionalizados de crítica artística, [emergieron] los periódicos dedicados al arte y a la crítica cultural” (ibid.: 41). El desarrollo de la esfera pública de las letras formó la base para la esfera pública como terreno político; sobre todo, la esfera pública ofreció el potencial de emancipación de las estructuras de poder existentes. El cine comparte semejanzas con otras producciones culturales literarias, y los festivales de cine constituyen espacios para la exhibición del cine y la creación de debates [...]. (Wong en Valk, 2016: 86).

Como podemos ver, al igual que los cafés literarios clásicos, los festivales de cine constituyen espacios en los que los *textos* favorecen la formación de esferas públicas o *con-textos* privilegiados para el debate, la crítica y el diálogo. En este sentido, podemos decir en nuestro caso que gracias a la unión de estos aspectos esenciales (el debate, el diálogo, la crítica), los festivales de cine africano no sólo promueven el análisis cinematográfico y el avance teórico en unos cines que, como sabemos, han sido ignorados en nuestro país; sino que incluso posibilitan el fomento de la interculturalidad, tanto como sistema de valores, al igual que como método para la comprensión mutua y la comunicación horizontal entre agentes o posturas de culturas distintas.

Alcanzado este punto, resulta importante matizar que, si bien los festivales de cine pueden asociarse con causas socioculturales o de activismo político tan relevantes como son la defensa de los Derechos Humanos, la igualdad de género o la propia promoción del proyecto intercultural en nuestras sociedades, no es en los festivales donde suelen definirse estos ideales o ideologías. Los festivales se convierten en vehículos de estas causas, en canales para sus *textos*, como hemos visto, o en plataformas para su divulgación. Siguiendo aquí con los análisis de

Wong como ejemplos para estas observaciones, leemos la siguiente referencia a una película africana reciente en su artículo:

Los festivales de cine no crean asuntos sociales, pero con su selección, su proyección y su recepción, los festivales incitan el debate. Mahamat-Saleh Haroun, por ejemplo, un realizador chadiano que fue educado en Francia y que ha ganado premios en festivales de cine, proyectó *Grigris* en la competición oficial de Cannes en 2013. *Grigris* es una película de crimen social sobre los traficantes de gasolina en Chad; en el material para la prensa, Haroun afirma “mi rol es el de romper tabús sociales a fin de permitir que la gente pueda hablar de ellos”. Hacia finales del 2013 la cobertura periodística sobre el tráfico de combustibles creció en los medios de información occidentales tales como el *New York Times*, la BBC o el *Financial Times*. Mientras no planteo una conexión directa entre el filme y las noticias periodísticas, esto representa como los universos discursivos se construyen, siendo éstos procesos en los que los festivales participan con contenido, publicidad, públicos y debate. (Wong, 2016: 87)

Cuando recordamos la historia de los propios cines de África, podemos recordar también que los primeros festivales de cine africano en suelo continental, como fueron el FESPACO o las Jornadas cinematográficas de Cartago, incentivaron con sus películas y con su programación no sólo el debate acerca del panafricanismo y de la reivindicación cultural para con una nueva posición de África en el panorama poscolonial internacional, sino que fomentaron las primeras conversaciones específicas acerca del rol que los cineastas y las estructuras de exhibición debían generar en los años sesenta y setenta para intentar dar visibilidad a las nuevas filmografías africanas. En este sentido, si bien podríamos decir que los festivales de cine en África siempre han estado atentos a la generación de espacios para encontrar soluciones ante los problemas estructurales e intrínsecos de las industrias cinematográficas africanas de ayer y de hoy (por lo tanto, conformando agentes generadores de cambio), es en todos ellos dónde identificamos *contextos* únicos para el análisis, la divulgación, el debate y la creación de públicos atentos a determinadas cuestiones y causas que merecen atención urgente. Entre estas, como hemos podido observar, la *interculturalidad* representa hoy un factor esencial que emerge en buena parte de los festivales de cine africano celebrados fuera del continente, por lo que sigamos reconociendo aquí el potencial de estos eventos como espacios o *contextos* promotores de la interculturalidad.

Si recordamos aquí las características y la evolución del Festival de Cine Africano FCAT resulta sencillo afirmar que este único festival especializado en España ha tenido siempre el proyecto intercultural como una de sus causas fundamentales. Desde la posibilidad de romper estereotipos sobre África y nuestros vecinos del Sur a través de programaciones filmicas variadas y realistas, hasta la promoción de actividades paralelas con las que integrar experiencias entre jóvenes escolares, artistas y profesionales de ambas orillas del Estrecho de Gibraltar, podemos observar que, desde sus inicios, en sus objetivos básicos, el FCAT ha buscado convertirse en esa plataforma con periodicidad anual para la comprensión y experimentación de la interculturalidad a través de los cines africanos. De hecho, desde sus primeras ediciones, como vimos, el discurso oficial del FCAT fue siempre el de “crear puentes, a través de la cultura” entre ambos lados del Estrecho de Gibraltar; una visión, sin duda, muy simbólica al emplear además el audiovisual africano para contrarrestar las representaciones tergiversadas y simplistas que dominan nuestros medios de comunicación hegemónicos. Aún así, ¿es verdaderamente posible que un evento especializado, a base de películas o *textos* africanos (por lo tanto, culturalmente específicos) y con sus *pretextos*, consiga modificar nuestra forma de percibir las relaciones interculturales en general? En este sentido, la explicación que nos facilitó la guionista ugandesa Agnes Kamya resultan más esclarecedoras que cualquier otra teoría.

Creo que un evento cultural como un festival puede promover una forma nueva de presentar la diferencia.

Cuando los medios de comunicación dominantes (lo que denomino la “maquinaria” que produce las imágenes dominantes) presentan las diferencias como algo negativo, al representar que los *otros* seres humanos son distintos de ti (porque viven de forma diferente, porque viven en un entorno diferente, como si de alienígenas se tratara, como si fueran distintos incluso en sus emociones porque ellos no aman como tú, no sufren como tú, porque ellos se merecen menos de lo que tú te mereces) están deshumanizando a las personas. Al hacer esto, los medios de comunicación hegemónicos están deshumanizando a los *otros*, pero están deshumanizando al espectador también.

No obstante, cuando humanizas a la gente, le devuelves también la dignidad a la persona que los había estado deshumanizando. De hecho, yo veo el

alivio en el rostro de la gente cuando pueden ver [en el cine africano] que los africanos son simplemente personas como ellos mismos.

Creo fuertemente que [...] el imaginario que predomina sobre África (como el *otro*, como si los africanos fuesen salvajes, incapaces de organizarse por sí mismas y siempre necesitadas de ayuda porque están hambrientas) es muy deshumanizante. No sólo deshumaniza al representado, sino que deshumaniza incluso a la persona que ve a los africanos de esa manera.

Y es así cómo puedo ver el alivio en la cara de la gente que se interesa en África, porque consiguen darse cuenta de que el “otro” es simplemente uno de ellos. Y así es como vuelven a recuperar esa humanidad también, al reconocerla en otras personas. Por estos motivos, creo fuertemente que los eventos culturales de este tipo ofrecen un gran servicio a la gente aquí. (Kamya, 2014).

Con estas reflexiones podemos entender que los eventos programados para facilitar el visionado, el conocimiento y el debate acerca de los cines de África, no sólo conforman *contextos* específicos para la promoción de la interculturalidad, sino incluso para la puesta en marcha de algunos de sus fundamentos más esenciales como son el cuestionamiento de las hegemonías, el derribamiento del etnocentrismo y la celebración de una verdadera diversidad cultural en igualdad de condiciones y dignidad.

Aun así, en nuestro tiempos de interconexiones digitales y crecientes espacios virtuales en los que poder compartir contenidos o *textos* cinematográficos africanos como los que aquí nos interesan, podemos encontrar otros entornos con los que valorar el proyecto intercultural. En este sentido, podemos decir que en nuestro mundo contemporáneo resulta interesante observar, además, como las nuevas tecnologías digitales están promoviendo la difusión de cada vez más y más contenidos africanos. Si antes, como hemos visto en el repaso de la historia de los cines de África, las películas africanas podían visionarse sólo en contadas salas cinematográficas, con la revolución digital y las nuevas tecnologías de la comunicación, existen cada día más canales para acceder, divulgar y consumir los productos audiovisuales provenientes del mundo africano (o africanista).

Por estos motivos, resulta valioso integrar aquí las tesis de Damien Pfister y Jordan Soliz acerca del potencial que nos abren los medios digitales para la

interculturalidad en nuestras sociedades interconectadas de hoy. Según estos autores, ante todo, los nuevos medios de comunicación, “basados en las tecnologías integradas en Internet se están difundiendo gradualmente en el mundo entero, convirtiéndose a menudo en chispas para el diálogo intercultural” (Pfister, 2011: 246)⁵⁹. De hecho, tal y como podemos observar en nuestro caso, si bien los medios digitales no han solucionado aún las carencias que el cine africano (como muchas otras cinematografías independientes) conoce a la hora de producir películas (falta de fondos y recursos para financiar y producir largometrajes de calidad, además de una fuerte dificultad para el acceso a los circuitos de distribución comercial), las tecnologías digitales han permitido la democratización en la creación de discursos audiovisuales (son cada vez más los autores africanos que usan cámaras digitales para realizar sus trabajos) y han facilitado la difusión alternativa de estas películas a través de plataformas virtuales en Internet. Así podemos afirmar hoy que los medios digitales han permitido que exista una mayor accesibilidad al audiovisual y a los cines de África, haciendo que sean cada vez más las voces africanas presentes en el panorama mediático global. Como hemos visto, si con el cine analógico sólo unos pocos realizadores africanos podían dar a conocer sus obras, con los nuevos medios, internet y las redes sociales, son cada vez más numerosos los africanos y afrodescendientes que están difundiendo sus voces, ideales y proyectos a través del audiovisual.

El cine digital africano se está convirtiendo, por tanto, en un verdadero espacio de contestación de los discursos hegemónicos sobre África y, a la vez, de formación de nuevas comunidades (mediadas por los nuevos medios de comunicación) que comparten identidades, intereses y visiones sobre el mundo en el que vivimos. Puede decirse así, como defienden los mencionados autores en sus tesis que, hoy más que nunca, los nuevos medios virtuales, al igual que el cine digital en particular, nos ofrecen nuevos espacios y nuevos “*contextos* en los que emergen nuevas ‘zonas de contacto’” entre culturas (Pfister, 2011). De esta manera, más allá de lo físico, del contacto cara a cara, y en combinación con la creciente dominación de los mensajes audiovisuales en nuestro entorno mediático (propio de nuestra

⁵⁹ Cita traducida del texto original en inglés por el autor de esta tesis.

cultura ocularcéntrica), los medios digitales ofrecen representaciones que van mucho más allá de lo textual, favoreciendo un universo de horizontes y experiencias nuevas, mediadas a través de la producción audiovisual o cinematográfica, sobre mundos y formas de vida que desconocemos. Por todo esto, gracias a la interconexión que se produce hoy con los nuevos medios y las tecnologías digitales, se observa también que el cine africano (siempre entendido en su sentido más amplio) representa un corpus de importantísimos mensajes audiovisuales (*textos*), con los que podemos generar esas nuevas zonas de contacto entre culturas (*contextos*) en las que la interculturalidad (entendida como proceso o *pretexto*) puede manifestarse y divulgarse. Tal y como teorizan los autores aquí mencionados, “en nuestra sociedad en red, el contacto intercultural mediado no debería verse como una forma debilitada de las interacciones cara a cara. En su lugar, los medios digitales ofrecen ‘nuevos espacios’ y nuevas (re)conceptualizaciones de los encuentros interculturales” (Pfister, 2011: 249).

Si bien estas visiones afines a la interrelación que favorecen los medios digitales nos hablan de forma optimista del potencial de las realidades o *contextos* virtuales para mantener vivo el proceso de la interculturalidad, las reflexiones espontáneas de Olivier Barlet (que registramos en nuestro trabajo de campo en el FCAT 2013) acerca de la importancia de los festivales de cine en nuestros tiempos de acceso multi-mediático con un solo *click* resultan esclarecedoras.

Los festivales son justamente importantes hoy por la relación física, la relación personal, el factor humano. Es justamente una cuestión que tiene que ver con la posibilidad del conflicto y de la discrepancia. Como dice Jacques Rancière, “es el desacuerdo que hace la democracia”.

La democracia se vincula a la posibilidad del desacuerdo, a tener la posibilidad de que existan espacios para el verdadero debate. Y eso es un festival, un lugar de diálogo y debate. Por lo tanto aquí cobra importancia la cuestión de la crítica y de entender cómo un festival trata a la crítica. De cómo una programación presenta, con una selección, cuestiones que desestabilizan, mostrando películas que son críticas y de cómo se promueve esta crítica, por tanto, en los espacios de debate en el festival.

Para mi es este el rol de un festival [...]. Por lo tanto la importancia de los festivales es hacer de la experiencia del debate algo vivo, programado, periódico, con invitados y otros puntos de vista. (Barlet, 2013)

Con estas palabras podemos concluir observando que en el espacio de un festival de cine africano, con la eventualidad de su puesta en escena como evento programado y consumido para con *textos* y *pretextos* como contra-discursos sobre África, se genera un *con-texto* sin igual en el que valorar, entender y apreciar la interculturalidad por lo que es: un proceso complejo en el que el encuentro entre culturas va de la mano de objetivos y valores específicos que permitan guiar los encuentros (y los desencuentros). Como vimos en el apartado teórico sobre la interculturalidad, “se trata no sólo de aceptar y respetar las diferencias, sino también de valorarlas, y educar a los ciudadanos en los principios-guía de la convivencia entre sujetos culturalmente diferentes” (Barañano, 2007: 205). De esta forma, observamos que, con sus *textos* y *pretextos*, los eventos cinematográficos no constituyen sólo nuevas esferas públicas o *contextos* en los que debatir y dialogar sobre propuestas interculturales, sino conforman también *contextos* físicos, temporales y reales en los que ejercer, desde el encuentro y la comunicación horizontal, los principios democráticos que están en la base de la interculturalidad misma.

Con este repaso podemos concluir reafirmando que, hoy más que nunca, los cines de África nos permiten no sólo reflexionar sobre las representaciones y las voces africanas que han sido tergiversadas, ignoradas o silenciadas durante demasiadas décadas, sino que nos ofrecen las herramientas perfectas para fomentar y poner en práctica ese proceso que urge defender para construir una verdadera ciudadanía global: la interculturalidad. Esto se pone de manifiesto pues tanto en la propia difusión de hoy de contenidos audiovisuales africanos a través de los medios digitales y de las redes virtuales, pero también, como hemos visto anteriormente, a través de la celebración de eventos y actividades culturales en las que los *textos* cinematográficos (las películas africanas) constituyen los *pretextos* perfectos para generar *contextos* propicios para la comprensión, interiorización, defensa, divulgación y puesta en marcha de la interculturalidad.

CONCLUSIONES

*Usemos los medios para alcanzar una cultura de paz y
una nueva ciudadanía global.*

Federico Mayor Zaragoza (2014)

*El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa:
que le gusta salir de los cines.*

*Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche,
entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando
silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del film que acaba de ver),
un poco entumecido, encogido, friolero, en resumen somnoliento:
sólo piensa en que tiene sueño; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave,
apacible [...]. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que
está percibiendo, de entre todos los de la hipnosis (vieja linterna psicoanalítica que el
psicoanálisis sólo trata con condescendencia), es el más antiguo:
el poder de curación.*

Roland Barthes, 1975

(en Montiel, 1999: 94)

Casi al igual que para los principales exploradores occidentales que se adentraban en el interior del continente africano en el siglo XIX, en pleno siglo XXI África conforma todavía, para gran parte del mundo occidental, esa misma *terra incognita* sobre la que recibimos, aún hoy en día, informaciones parciales y reduccionistas que influyen tanto en nuestro imaginario sobre lo africano, como en nuestra forma de valorar la diversidad cultural planetaria. En este contexto, como hemos visto, el cine africano (entendido como el corpus de historias y voces propiamente africanas que nos hablan de las realidades y de la historia del continente desde el

audiovisual) representa un medio poderoso para acercarnos a conocer África desde una óptica realista y respetuosa con el *otro*, además de promotora del diálogo intercultural.

A través de cinco capítulos distintos, en este trabajo hemos *articulado* así diferentes exploraciones teórico-prácticas que, fruto de los conocimientos obtenidos a partir de años de estudio académico, de práctica profesional y de reflexión crítica en el proceso de investigación, nos han permitido alcanzar una visión más detallada y completa de lo que representan los cines de África en nuestro mundo actual de representaciones mediáticas (y mediaciones) a escala mundial. En este proceso, relativamente inédito en lengua española, hemos podido detallar cómo se dan a conocer estas cinematografías todavía ampliamente desconocidas por los públicos generalistas, incluyendo incluso una descripción específica de la evolución y de las características del único espacio de promoción y divulgación de estos cines en nuestro país: el Festival de Cine Africano FCAT. Mediante este repaso a los cines africanos y su contraste con los discursos mediáticos hegemónicos de Occidente hemos podido terminar valorando cómo esta producción fílmica representa un instrumento sinigual, con sus *textos*, *pretextos* y *contextos* específicos, para fomentar, asimilar y aplicar la *interculturalidad* en nuestras sociedades globales e interdependientes de hoy.

De esta manera, en el primer capítulo hemos explorado en profundidad lo que encierran los conceptos de “cine” y la idea de África. Hemos podido ver cómo el medio cinematográfico representa una poderosa herramienta para la definición de la realidad, pero también para influenciar en los discursos hegemónicos, desde lo político, lo cultural y lo educativo. Al mismo tiempo, hemos repasado lo que evoca la idea de África en nuestra cosmovisión occidental, haciendo un trabajo de deconstrucción de los estereotipos y simplificaciones que predominan tanto en los discursos mayoritarios de los medios hegemónicos, como en el cine más consumido por los públicos españoles. Hemos podido observar así la importancia que tiene el cine en la creación de nuestros imaginarios y para con nuestras identidades, a la vez que hemos podido reconocer los factores y los motivos sobre los que se basa nuestro desconocimiento generalizado acerca de África y de su rica

diversidad. En este primer apartado hemos podido concluir, guiados por las ideas de escritores africanos tan relevantes como Binyavanga Wainaina y Chimamanda Ngozi Adichie, que los estereotipos y las simplificaciones sobre esas “otras” culturas extramuros de Occidente (como es el caso de nuestros vecinos africanos) son uno de los principales motivos por los que tendemos a concebir a los “*otros*” bajo el prisma de “una historia única”, con la que inconscientemente despojamos de dignidad a esos “otros” pueblos, ponemos en peligro la afirmación de nuestra igualdad humana en relación a “ellos” y dificultamos la celebración de la diversidad que nos une (elementos todos necesarios, como vimos, en la puesta en práctica de la interculturalidad). Por estos motivos, el repaso del potencial mediático del cine y de los fundamentos que constituyen nuestra manera convencional de considerar lo africano nos han facilitado las herramientas teóricas necesarias no sólo para comprender la importancia de la denominada “alfabetización mediática” en nuestros tiempos de interconexiones globales, sino incluso para fomentar la demanda y la divulgación de más historias sobre todas aquellas realidades y culturas que se abren más allá de nuestra sociedad y cultura occidental.

En este sentido, como vimos en el segundo capítulo, los cines de África representan un corpus fílmico inigualable para alcanzar estos objetivos. Al repasar la evolución histórica del cine en África y de los propios cines del continente, hemos podido observar cómo, desde los primeros usos coloniales e imperialistas a principios del siglo XX, hasta las más variadas producciones africanas de nuestros días, el cine “hecho en África” representa una producción mediática de gran relevancia socio-cultural y política, no sólo en lo que se vincula a sus usos pasados como discurso defensor del cambios en las nuevas naciones africanas poscoloniales, sino incluso en lo que representa a la proliferación de “voces” de los contra-discursos contemporáneos. Por tanto, (re)conocerlos, estudiarlos y promoverlos es, sin duda, esencial para diversificar el panorama de ángulos mediáticos desde los que podemos interpretar el mundo interconectado de hoy de forma más completa, compleja y democrática.

Al mismo tiempo, el repaso específico a la historia y a la evolución de los cines subsaharianos nos ha permitido además, en este mismo segundo capítulo, facilitar

datos y referencias en castellano con los que promover conocimientos cinematográficos que, con mucha dificultad y escasez, se hallan en los manuales universitarios más comunes en lengua española dedicados al denominado “cine universal” y a sus principales autores. Más allá de conseguir hacer justicia a esta escasez de atención historiográfica y académica a las cinematografías africanas, valorando aquí sus varios autores, países, factores y diferencias históricas principales, en este capítulo hemos podido mencionar incluso los principales movimientos políticos y culturales que definieron la emancipación de nuevas líneas de pensamiento africano a través de la cultura y del cine continental. Así, con estos repastos, hemos podido volver a validar, por ejemplo, uno de los valores fundamentales de la Negritud, según la que “lo cultural debe estar siempre por encima de lo político” (Césaire, 1935). Esto nos permite recordar aquí que, si deseamos caminar hacia un mundo sostenible y pacífico en nuestras sociedades globales de hoy, no podemos dejar de aprobar y defender todos aquellos programas culturales, como lo es la propia interculturalidad, con los que dirigirnos hacia el cambio para con una ciudadanía democrática global.

De forma parecida, en el capítulo tercero hemos podido describir la evolución de los referentes y espacios más importantes con los que se han ido divulgando los cines africanos hasta hoy. Desde una escasísima atención académica, especialmente limitada a las publicaciones en inglés y francés, además de una casi inexistente producción de informaciones especializadas o críticas cinematográficas (especialmente pobre en español), los cines de África representan un objeto de estudio crítico muy joven en el que queda mucho camino por recorrer, no sólo desde lo descriptivo en clave postcolonial, sino incluso desde nuevos ángulos interdisciplinarios que nos permitan seguir integrando África en el mapa de representaciones y referentes culturales del mundo globalizado de hoy. En este sentido, este breve repaso nos puso de manifiesto nuevamente que las representaciones de África, en comparación con los discursos de la “maquinaria informativa y mediática occidental”, siguen aislados en un ejercicio de divulgación a contracorriente, en el que, como nos aclaró la joven periodista cinematográfica franco-burkinesa Claire Diao, “la crítica de cine africano [...] representa siempre un acto de militancia y compromiso personal [...]”; se trata de luchar para cambiar el

orden de las cosas” (Diao, 2014). De forma parecida, pudimos observar en este capítulo que los eventos cinematográficos especializados en cine africano, tanto dentro como fuera del continente, han representado unos espacios sin igual para el verdadero (re)conocimiento y difusión de estas cinematografías que siguen desprovistas, en la gran mayoría de los casos, de fuertes estructuras de distribución y exhibición, tanto en África como en el resto del mundo. Por estos motivos, al hablar de cines africanos, resulta esencial considerar estos eventos y evaluarlos por lo que son: plataformas de difusión, a la vez que *contextos* o “eventos de militancia cultural” (Lelièvre, 2011) donde los filmes (*textos*) se convierten en *pretextos* para la consolidación de nuevas identidades o, en línea con los postulados de B. Anderson, de otras “comunidades imaginadas” renovadas política e ideológicamente.

De esta manera nos adentramos en el capítulo cuarto, en el que realizamos un estudio de las características y de los discursos que han marcado la evolución del único festival específicamente dedicado a divulgar y a premiar a los cines africanos en nuestro país: el Festival de Cine Africano FCAT (con sedes que han ido “nomadeando” de Tarifa (Cádiz) a Córdoba, hasta regresar al Estrecho de Gibraltar con su doble sede actual en Tarifa y Tánger (Marruecos). Vimos que, a pesar de sus buenas intenciones de cambio en las representaciones dominantes sobre lo africano, incluso en buena parte de su programación y en sus actividades paralelas, el FCAT cayó en recreaciones estereotipadas de la idea de África, con las que no obstante pudo madurar en su posición como plataforma de activismo cultural o “*artivismo*” dedicado a la sensibilización y la promoción de una mirada crítica e intercultural mediante el uso del “cine africano”. Este repaso de nuestras experiencias a lo largo de más de trece años colaborando en la organización del FCAT nos han permitido valorar, finalmente, que para cambiar los discursos dominantes o hegemónicos sobre cuestiones simplificadas o distorsionadas, lo importante no es generar sólo contra-discursos que vuelvan a equilibrar la balanza discursiva con expresiones siempre opuestas o contrarias a las que suelen caracterizar la tendencia dominante. En sintonía con la defensa de la diversidad y de un conocimiento crítico realista del mundo actual, lo que concluimos aquí es que hoy, más que nunca, resulta esencial promover una verdadera variedad de

historias y de representaciones acerca de todas las culturas planetarias, con las que podremos alcanzar un conocimiento realista, matizado y diverso sobre el mundo, al igual que una relación horizontal y digna con el “otro”.

Por último, en el quinto capítulo de este trabajo, después de haber definido nuestra forma de comprender los conceptos clave de *texto*, *pretexto* y *contexto* para con los cines de África y sus eventos, hemos ofrecido un breve repaso teórico al concepto de la “*interculturalidad*”, un término y un proyecto filosófico-político que consideramos esencial para la construcción de una ciudadanía democrática y sostenible a nivel global. Para nuestros objetivos ha sido importante iniciar desgranando este término tan polisémico para así poder valorar que la interculturalidad hace referencia al proceso de encuentro entre culturas diferentes, basado en el diálogo y en el cuestionamiento de cualquier tipo de frontera (identitaria, nacional, de género, de orientación sexual, políticas, religiosas, etc.), a fin de favorecer siempre la diversidad cultural, el conocimiento mutuo, la cooperación, las sinergias y, en última instancia, un nuevo orden de relaciones pacíficas entre las partes. A partir de estas reflexiones, hemos observado, en línea con las ideas de García Canclini (autor que empleamos en detalle para desgranar la interculturalidad en los cines de África), que la interculturalidad se fomenta hoy más a través de los medios de comunicación que a través de otros flujos planetarios. De este modo, recordando que la interculturalidad se teje en las articulaciones de los procesos en los que “nos pensamos como diferentes-integrados, desiguales-pertenecientes y conectados-desconectados” (García Canclini, 2004: 79), analizamos finalmente cómo los cines de África pueden representar *textos*, *pretexto* y *contextos* únicos con los que podemos distinguir, fomentar y practicar este proyecto intercultural que tanto urge consolidar en nuestras sociedades actuales.

Además de estos resultados de nuestra exploración, podemos añadir que repasar la historia y las características de los cines africanos, junto con la práctica de promoverlos en español a través de un festival de cine especializado como es el FCAT, ha sido útil no sólo para (re)conocer unos *textos* cinematográficos desatendidos cuando se trata de conocer África mejor, sino también por los

pretextos, es decir, por los motivos, argumentos y causas que emergen de los mensajes e historias contenidos en cada filme africano. Por estos motivos, en este trabajo no nos hemos preocupado por intentar indagar en los rasgos y factores que diferencian a los cines y las culturas africanas de las españolas y europeas (¡quién sería yo, sin pertenecer a una cultura africana, como es el caso para la misma organización del FCAT, para hablar en nombre de África a través de su cines!). En este trabajo no hemos pretendido realizar un estudio de lo que diferencia al cine africano del occidental, ni tampoco de lo que representa la identidad cultural africana hoy a través de su producción audiovisual. De lo contrario, en esta exploración hemos querido desgranar el significado de adentrarnos en mundos culturales distintos a los nuestros a través del cine y del audiovisual. El cine africano ha resultado ser para nosotros el gran referente para hacerlo, desde nuestra posición española, europea y occidental, dada nuestra proximidad con el continente y nuestro gran desconocimiento acerca de su riqueza, su historia y su diversidad. En este sentido, este estudio nos ha permitido adentrarnos en el significado y en la importancia de observar la *otredad*, a través del cine y de la *interculturalidad* en nuestro presente, para así observar con más claridad y transparencia los procesos o mecanismos necesarios que nos puedan permitir contribuir, desde la cultura, a la construcción de una ciudadanía democrática coherente con el mundo global de hoy.

De este mismo modo, podemos concluir recordando que, analizar el cine africano y sus estructuras nos ha servido así para entender las dinámicas que existen detrás de las representaciones mediáticas dominantes que nos sitúan, aún en la actualidad, en contraposición a los “*otros*”. A través de este mismo análisis, hemos podido comprender que vernos desde los ojos de los *otros* nos puede servir también para conocernos mejor a nosotros mismos y romper así las barreras de las diferencias superficiales que nos puedan separar entre culturas. Dicho de otro modo, al vernos desde los ojos (cinematográficos) de los “*otros*” aprendemos también a (re)conocernos mejor a nosotros mismos. Cuanto más sabemos sobre otras culturas, sobre los que consideramos como “diferentes”, mejor aprendemos a observar que, más allá de tantas diferencias (fruto de constructos ideológicos y dualismos impuestos para el dominio de unos grupos sobre otros, por las

jerarquías hegemónicas de unas culturas sobre otras), compartimos una misma esencia que nos une como seres humanos. A través del cine africano pues observamos que lo importante quizás no es conocer las características que hacen a los africanos particulares en sus modos de vida (superando visiones de la antropología tradicional), sino es deconstruir estos conocimientos para ver que, detrás de tanta diferencia histórica o étnica, existe un único factor (humano) que compartimos, más allá de las culturas y de las fronteras impuestas por el conocimiento humano. Podremos entender así, por ejemplo, que incluso las propias ideas de las “razas” han sido constructos impuestos por la hegemonía eurocéntrica para crear distinciones y legitimar la opresión. Observamos así que, cuando se trata de entender a las otras culturas, seguimos poniendo en práctica análisis que, en palabras simples, nos transmiten versiones o narrativas parciales sobre lo que representa cada cultura. Aun así, en el fondo de todo esto, a través de la interculturalidad, podemos concluir que sólo existe un solo orden cultural compartido: el de una única raza humana, con sus particularidades, pero con un futuro compartido en este planeta que se hace cada día más interdependiente.

Por todos estos motivos, este estudio nos ha demostrado que, ante todo, es imprescindible cuestionar el etnocentrismo para alcanzar una verdadera puesta en práctica de la interculturalidad. Para esto el cine africano nos permite aprender a situarnos fuera de nuestra perspectiva convencional, fuera de nuestro sistema de valores y discursos con los que entendemos el mundo que nos rodea. De este modo, sabiendo reconocer el etnocentrismo y la necesidad de valorar otras perspectivas culturalmente distintas, nos podemos asomar a esa liminilidad propia del proceso intercultural, con la que superar las valoraciones simplistas, categóricas y basadas en el “nosotros” *versus* “ellos”. Superar esta dualidad (categorizaciones delimitadas del mundo y de las culturas) para implantar la liminilidad como discurso y proceso de definición (como espacio “*entre*” posturas y planteamientos diferentes), nos permitirá superar la idea básica de la división, de la frontera, para reconocer y fomentar los espacios de encuentro en los que se promuevan nuevas oportunidades para el contacto, la cooperación sinérgica y el diálogo como método de resolución de desencuentros. Es en la promoción de estos espacios o *contextos*, como vimos (por ejemplo, los eventos culturales o los

festivales de cine), dónde además localizamos la importancia de hacer que estos ideales se conviertan en acciones prácticas y experiencias colectivas que sirvan para re-educar a los ciudadanos en otros valores para un desarrollo humano sostenible. En este sentido, esperamos que este trabajo académico pueda representar así una nueva semilla de conocimiento que no sólo permita a futuros autores seguir profundizando sobre la importancia de ahondar en los cines africanos y su relación con el análisis y el pensamiento político, sino que incluso facilite a futuros gestores culturales nuevas herramientas para la puesta en práctica de iniciativas y eventos con los que, desde los *(pre)textos* artísticos, favorecer el cambio para un mundo globalizado democrático y pacífico.

Como nos invita a reflexionar Fornet Betancourt en su libro para una *Transformación intercultural de la filosofía*, una indagación como la nuestra forma parte de muchas otras visiones en las que lo que importa es la definición “de una propuesta que invite a transformar la filosofía que hacemos en un saber que sepa ejercerse como teoría y práctica de la *proximidad* entre los seres humanos y sus culturas en el mundo de hoy, para que ese nuestro mundo sea realmente *nuestro* mundo” (Fornet Betancourt, 2001: 20). Estas palabras del filósofo cubano nos permiten reconocer el potencial de esta propuesta teórica-práctica que hemos desarrollado aquí a partir de una cinematografía como la africana que, sin duda, trasciende lo meramente mediático cuando es analizada en sus interrelaciones o articulaciones con la interculturalidad en nuestro mundo actual. Del mismo modo, estas palabras de Fornet Batancourt, nos recuerdan lo que el diplomático español Federico Mayor Zaragoza nos enseñó durante esta investigación:

En castellano, como en catalán, tenemos la posibilidad más fácil de entender la idea del *Otro*. Porque el plural de ‘Yo’ es ‘Nosotros’. Esto no pasa en otros idiomas. El plural de una persona concreta es *nos-otros*. Y esta proyección del *nos-otros* la deben llevar a cabo los universitarios. (Mayor Zaragoza, 2014).

Estas originales reflexiones de Mayor Zaragoza nos permiten así concluir que, con estudios como éste, podemos crear un mundo y un conocimiento un poco más atento a ese *nos-otros* en el que hoy, más que nunca (como sabemos), debemos

situarnos y comprometernos para fomentar una ciudadanía global democrática y una globalización realmente sostenible para el futuro del planeta y de la humanidad. Debemos pues seguir creando un mundo y un conocimiento del *nos-otros* para fomentar otras formas de entender la vida, de promover el pensamiento crítico y permitir que exista una verdadera *diversidad* en nuestro mundo interconectado que garantice la supervivencia identitaria de todos y la convivencia pacífica. Por este motivo, favorecer “otros” discursos culturales, “otras” miradas filosóficas, implica siempre asimilar y promover la *interculturalidad*, entendida como proceso de reconocimiento del *Otro* en la base del respeto horizontal, la solidaridad y las sinergias. De este modo, promover el verdadero conocimiento de una película africana, como de otros productos culturales provenientes de otras regiones del mundo históricamente subyugadas a las hegemonías occidentales, nos puede ayudar, en tanto que ciudadanos globales, a trascender las fronteras, valorar mejor la diversidad y asimilar el proceso de la interculturalidad.

Al igual que estudiar las *articulaciones* que conforman nuestro conocimiento sobre el “cine africano” nos permite valorar las *interrelaciones* que caracterizan el mundo interconectado de hoy, analizar la interculturalidad debe comprenderse como un proceso esencial para promover nuevas *proximidades* entre los seres y culturas del mundo de hoy. Sólo así, conseguiremos construir un mundo del *nos-otros*, en el que ese *nuestro* mundo sea el de una ciudadanía democrática global para una mundialización sostenible.

CONCLUSIONS

*Let's use media to achieve a culture of peace and
a new global citizenship.*

Federico Mayor Zaragoza (2014)

Almost as it was for those Western explorers who ventured into the interior of the African continent in the 19th century, in today's 21st century, Africa is still, for the vast majority of the Western world, that same *terra incognita* about which we receive, even nowadays, partial and reductionist information that affect both our imagination vis-à-vis the continent, as well as our way of valuing the world's cultural diversity. In this context, as we have seen, African cinema (understood here as the corpus of African stories and voices which speak about African realities and history through the audio-visual) represents a powerful medium to get us to know Africa from a more realistic and respectful perspective, one that includes the *other* and promotes intercultural dialogue.

Throughout these five chapters in this work, we have hence *articulated* different types of theoretical-practical explorations which have emerged from the combination of years of academic study, professional practice and critical reflection during the research process. This multifaceted process has allowed us to obtain a more detailed and complete understanding of the role of African cinemas in our current world of mediated representations (and mediations). At the same time, with this process, which is relatively unique in the Spanish-speaking world, we have been able to gather information on how these generally unknown films came to be discovered, including, in fact, a specific description of the evolution and characteristics of the only event for the promotion of these cinemas in our country: the African Film Festival FCAT. Thanks to the revision of African filmmaking and its contrast in regards to the hegemonic media discourses of the West, we have

been able to conclude how valuing such film production can become an exceptional tool, with its specific *texts*, *pretexts* and *contexts*, for the development, assimilation and use of the *interculturality* project in our current global and interdependent societies.

Thus, in the first chapter we have explored in depth that which is embodied in the concepts of "cinema" and the idea of Africa. We have been able to see how the cinematographic medium represents a powerful tool for the definition of reality, but also its ability to influence the hegemonic discourse, from the political, cultural and educational point of view. At the same time, we have reviewed that which evokes the idea of Africa in our Western worldview, doing this through the exercise of deconstruction of the stereotypes and simplifications that predominate in the majority of the discourses of the hegemonic media as in the films most consumed by the Spanish public. We have thus been able to observe the importance of cinema in the creation of our imagination and in relation to our identities, while we have also been able to recognize the factors and reasons upon which our general ignorance of Africa and its rich diversity are based. In this first section we were able to conclude, guided by the ideas of relevant African writers such as as Binyavanga Wainaina and Chimamanda Ngozi Adichie, that the stereotypes and simplifications about those "other" cultures peripheral to the West (as is the case with our African neighbours) are some of the main reasons why we tend to conceive of the "others" through the prism of "a single story" with which we unconsciously rob the dignity of these "other" peoples; we imperil the affirmation of our human equality in relation to "them" and make more difficult the celebration of the diversity that unites us (all necessary elements, as we saw, in putting interculturality into practice). For these reasons, the review of the media potential of film and the foundations that constitute our conventional way of considering Africanness have provided the theoretical tools necessary not only to understand the importance of the so-called "media literacy" in our times of global interconnectedness, but even to foment demand and dissemination of more stories about all those realities and cultures that are opening up beyond our society and Western culture.

In this sense, as we saw in the second chapter, African cinemas represent a film corpus that is unparalleled in achieving these objectives. In reviewing the historical evolution of cinema in Africa and its very own films from the continent, we have been able to see how, from the first colonial and imperialist uses at the beginning of the early twentieth century to the more varied African productions of our current times, cinema "made in Africa " represents a media production of great socio-cultural and political relevance, not only in its link to its past use as defender of the changes in the new, postcolonial African nations, but also that it represents the proliferation of the "voices" of the modern day counter-discourse. Therefore, to know/recognize them, to study them and to promote them is, without a doubt, essential in diversifying the panorama of the media angles from which we can interpret the interconnected world of today from a more complete, complex, and democratic understanding.

At the same time, the specific review of the history and the evolution of sub-Saharan films has also enabled us, in this same second chapter, to provide data and references in Spanish with which we can promote cinematographic knowledge that is barely even found in the most common Spanish-language university course readers under the so-called label of "Universal Cinema" and its main authors. Beyond having given much-deserved attention to African cinematography for which there is scarcely any historic or academic writings, focusing in this chapter on its various authors, countries, and main historical factors and differences, we have also managed to include the main political and cultural movements that defined the emancipation of new lines of African thinking through the culture and cinema of the continent. Thus, with this review, we have been able to return to and validate, for example, one of the fundamental values of Negritud, which states that "the cultural must always be above politics" (Césaire, 1935). This allows us to remember here that, if we want to move towards a sustainable and peaceful world in our global societies of today, we cannot stop approving of and defending all of these cultural programs, as it is with interculturality itself, with which we can head towards the change for a global democratic citizenship.

Similarly, in the third chapter we have been able to describe the evolution of the most important references and spaces which have been disseminating African films up until now. From the profound lack of academic attention, especially limited to publications in English and French, in addition to an almost nonexistent production of specialized information or film reviews (particularly lacking in Spanish), African films represent an object of critical study, albeit young, for which there remains a long way to go, not only from the descriptive postcolonial perspective, but also from new interdisciplinary angles that allow us to integrate Africa into the map of cultural representations and references in today's globalized world. In this sense, this brief review makes it evidently clear once again that the representation of Africa, in comparison with the discourses of the "Western information and media machinery", remains isolated in an exercise in dissemination of the counter-current or counter-arguments in which, as the young Franco-Burkinabe journalist Claire Diao clarified for us, "African film criticism [...] always represents an act of militancy and personal commitment [...]; it is concerned with fighting to change the order of things" (Diao, 2014). Similarly, we were able to see in this chapter that the film events specializing in African cinema, both within and outside of the continent, have represented spaces unsurpassed in their ability to truly recognize, become acquainted with, and disseminate these cinemas that remain devoid of, in the vast majority of cases, strong structures of distribution and exhibition, as much in Africa as in the rest of the world. For these reasons, to speak of African films, it becomes essential to consider these events and evaluate them for what they are: broadcasting platforms and at the same time *contexts* or "events of cultural militancy" (Lelièvre, 2011) where the films (*texts*) are converted into *pretexts* for the consolidation of new identities or, in line with the postulates of B. Anderson, of other "imagined communities" renewed politically and ideologically.

In this way we get into the fourth chapter, in which we conducted a study of the characteristics and speeches that have marked the evolution of the only festival specifically dedicated to promoting and awarding prizes to African films in our country: the African Film Festival FCAT (with headquarters that have gone "nomading" from Tarifa (Cádiz) to Cordoba, until returning to the Strait of

Gibraltar with its current dual headquarters in Tarifa and Tangiers (Morocco)). We saw that, despite their good intentions to change the dominant representations of "the African", including a good part of the programming and its parallel activities, the FCAT fell victim to stereotyped re-creations of the idea of Africa, which nevertheless could mature in its position as a platform for cultural activism or "artivism", dedicated to raising awareness and promoting a critical and intercultural look through the use of "African cinema". This review of our experiences over more than thirteen years collaborating in the organization of the FCAT have allowed us to appreciate, in the end, that to change the dominant or hegemonic discourses about simplified or distorted issues, what is important is not only to generate only counter-discourses that once again re-equilibrate the discursive balance with consistently opposite or contrary expressions that tend to characterize the current dominant trend. In line with the defence of diversity and a realistic, critical knowledge of today's world, what we can conclude here is that today, more than ever, it has become essential to promote a truly varied panoply of stories and representations of all the cultures of the planet, with which we can arrive at a realistic knowledge, nuanced and diverse about the world, that creates a horizontal and dignified relationship with the "other".

Finally, in the fifth chapter of this work, after having defined our way of understanding the key concepts of *text*, *pretext* and *context* for the films of Africa and its events, we have offered a brief theoretical review of the concept of "*interculturality*" a term and a philosophical-political project that we consider essential for building a democratic and sustainable citizenship at the global level. For our purposes it has been important to start peeling away the layers of this very polysemic term so that we can appreciate that it refers to the process of encounters between different cultures, based on dialogue and the questioning of any type of border (identity, national, gender, sexual orientation, political, religious, etc.), in order to always encourage cultural diversity, mutual understanding, cooperation, synergies and, ultimately, a new order of peaceful relations between the parts. After these reflections, we have observed, in line with the ideas of García Canclini (an author we use in detail to peel away the layers of interculturality in African films), that interculturalism is fomented today more

through the means of communications than through other planetary interconnections. In this way, we remember that interculturalism is woven into the articulations of the processes in which "we think of ourselves [in dichotomies] as heterogenous-homogenous, unequal-owned and connected-disconnected" (Garcia Canclini, 2004: 79). We analysed finally how African films can represent unique *texts*, *pretexts* and *contexts* with which we can distinguish, foment and practice this intercultural project that is imperative in consolidating and strengthening our current societies.

In addition to these results of our exploration, we can add that reviewing the history and characteristics of African films, together with the practice of promoting them in Spanish through a specialized film festival such as the FCAT, has been useful not only for learning about and recognizing some cinematographic *texts* ignored when it deals with knowing Africa better, but also for the *pretexts*, or, one could say, the reasons, arguments and causes that emerge from the messages and stories contained in each African film. For these reasons, in this work we have not worried about trying to inquire into the features and factors that differentiate African films and cultures from those of Spain and Europe (Who would I be, not being part of an African culture as is the case for the FCAT organization, to speak on behalf of Africa through its cinemas!). In this work, we have not tried to carry out a study of what differentiates the African film from Western film, nor what is representative of the African cultural identity today, by using its audiovisual productions. On the contrary, in this exploration we have wanted to peel back the layers of meaning of diving into cultural worlds different from our own through film and audiovisual works. African film has proven to be, for us, the grand reference point for us to do so, from our Spanish, European and Western position, given our proximity to the continent and our great ignorance about its riches, its history and its diversity. In this regard, this study has allowed us to explore the meaning and the importance of observing *otherness*, through film and *interculturality* in the present, in order to observe with more clarity and transparency the processes or mechanisms that can allow us to contribute, from culture, to build a democratic citizenship coherent with the global world of today.

In this same way, we can conclude that analysing African film and its structures has served us well in understanding the dynamics that exist behind the dominant media representations that place us, even today, in opposition to the "*others*". Through this same analysis, we have been able to understand that seeing ourselves through the eyes of *the others* can also help us to know ourselves better and break the barriers of superficial differences that can keep us separated between cultures. In other words, to see ourselves through the (cinematographic) eyes of "*others*", we also learn to better recognize and know ourselves. The more we know about other cultures, about those whom we consider as "different", the more we learn to observe that, beyond many differences (fruit of ideological constructs and dualisms imposed for the domination of some groups over others, by hegemonic hierarchies of some cultures over others), we share the same essence that unites us as human beings. Through African cinema hence, we see that what is important perhaps is not to know the characteristics that make Africans exceptional in their way of living (overcoming visions of traditional anthropology), but rather to deconstruct this knowledge to see that behind such historical difference or ethnic, there is a single factor (human) that we share, beyond cultures and the borders imposed by human knowledge. We will be able to understand, for example, that even the very idea of "race" has been constructs imposed by the Eurocentric hegemony to create distinctions and legitimize oppression. We see, as such, that when it comes to understanding other cultures other cultures, we continue to use an analysis that, in simple words, give us only partial versions or narratives about the things that represents each culture. Even so, behind all of this, through interculturalism, we can conclude that there is only one shared cultural order: that of one single human race, with its unique features, but with a shared future on this planet that is becoming more interdependent every day.

For all these reasons, this study has demonstrated that, above all, it is essential to question ethnocentrism to achieve a true implementation of interculturality. To this end, African film allows us to learn to put ourselves outside of our conventional point of view, outside of our system of values and discourses with which we understand the world around us. Thus, knowing how to recognize ethnocentrism and the need to value other culturally-unique perspectives, we can

exhibit that very liminality of the intercultural process, with which we can overcome the simplistic, categorical valuations that are based on "us" versus "them." Overcoming this duality (demarcated categorizations of the world and cultures) to implement liminality as a discourse and process of definition (as space "between" different positions and approaches) will allow us to overcome the basic idea of division, of the border, to recognize and encourage spaces of encounter where new opportunities for contact, synergistic cooperation and dialogue as a method of resolving disagreements can be promoted. It is in the promotion of these spaces or *contexts*, as we saw (for example, cultural events or film festivals), where we also discovered the importance of taking these ideals and converting them into practical actions and collective experiences that will serve to re-educate citizens in other values for a sustainable human development. In this sense, we hope that this academic work can represent, as such, a new seed of knowledge that not only allows future authors to continue investigating the importance of deep thinking on African cinema and its relationship with the analysis and political thought, but also to even give future cultural managers new tools for the implementation of initiatives and events with that from the artistic (*pre*) texts, assisting with the change for a democratic and peaceful globalized world.

As Fornet Betancourt invites us to reflect in his book for an *Intercultural Transformation of Philosophy*, an inquiry like ours forms a part of many other visions in which what matters is the definition "of a proposal that invites one to transform the philosophy that we do into a knowledge that knows how to apply as theory and practice the proximity between humans and their cultures in today's world, so that our world can really be *our* world" (Fornet Betancourt, 2001: 20). These words of the Cuban philosopher allow us to recognize the potential of this theoretical-practical proposal that we have developed here through a cinematography such as our example of African films that, without a doubt, transcends the mere media when it is analysed in its interrelations or articulations with interculturality in our current world. Similarly, these words of Fornet Batancourt remind us what the Spanish diplomat Federico Mayor Zaragoza taught us during this study:

In Spanish, and Catalan, we have the easiest possibility of understanding the idea of the *Otro* [Other]. Because the plural of 'Yo' [I] is 'Nosotros' [we]. This does not happen in other languages. The plural of a particular person is *nos-otros* [us-others]. And this projection of *nos-otros* must be carried out by university students. (Mayor Zaragoza, 2014).

These original reflections Mayor Zaragoza allow us thusly to conclude that, with studies like this, we can create a world and a consciousness that is a little more attentive to that *nos-otros* knowledge in which today, more than ever (as we know), we should situate ourselves and commit ourselves to fostering a democratic global citizenship that is truly sustainable for the future of the planet and humanity. We must therefore continue creating a world and a knowledge of *nos-otros* to encourage other forms of understanding life, to promote critical thought and that allows there to exist a real diversity in our interconnected world that guarantees the survival of the identity of every person and peaceful coexistence. For this reason, encouraging "other" cultural discourses, "other" philosophical points of view, always implies understanding and promoting *interculturality*, understood as a process of recognizing the "Other" on the basis of horizontal respect, solidarity and synergies. Thus, promoting the true understanding of an African film, like other cultural products that come from other regions of the world historically subjugated by Western hegemony, can help us, as long as we are global citizens, to transcend borders, better value diversity and incorporate the process of *interculturality*.

Just as studying the *articulations* that comprise our knowledge about "African film" allows us to value the *interrelationships* that characterize today's interconnected world, analysing interculturality should be understood as essential process for promoting new *proximities* between individuals and cultures of today's world. It is only in doing this that we will be able to achieve the construction of a world of *nos-otros*, in which *our* world can be one of a planetary democratic citizenship for sustainable globalization.

REFERENCIAS

1. Bibliografía

Adichie, Chimamanda Ngozi (2009). "Chimamanda Adichie: El peligro de la historia única". *TED. Ideas worth spreading* (Subtitles and Transcripts; Octubre). Disponible en:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=es. Consultado el 20 de junio de 2016.

Aduaka, Newton (2009). Entrevista filmada con el autor (Tarifa, 30 mayo)

ÁfricaEScine (2010). "PhotoAfrica, un repaso a su tercera edición" en *ÁfricaEScine* [web-blog], (28 de julio): <http://www.africaescine.com/photoafrica-un-repaso-a-su-3%C2%AA-edicion/>. Consultado el 31 de mayo de 2016.

--- (2014). "El cartel del FCAT2014: un viaje de Córdoba a África con 'dignidad, fuerza y alegría'" en *ÁfricaEScine* [web-blog], (5 de septiembre): <http://www.africaescine.com/cartelfcat2014/>. Consultado el 31 de mayo de 2016.

Africultures (2016). "Biographie: Moustapha Alassane" en *Africultures* [web]: <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=3565>. Consultado 16 mayo de 2016.

Alliance of Civilizations (2009). Mission Statement. [web]. Disponible en: <http://www.unaoc.org/content/view/39/187/lang.english/>. Consultado el 18 de julio de 2014.

Alonso, M^a Luisa, y Pereira, M^a Carmen (2000). "El cine como medio-recursos para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico". *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria* (nº5, segunda época: junio). Pp. 127-147. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:revistaPS-2000-05-2070/Documento.pdf>. Consultado el 5 de julio de 2016.

Alsina, Miguel Rodrigo; y Pilar Medina Bravo (2013). "Medios de comunicación, migraciones y construcciones identitarias" en Granados Martínez, Antolín. Ed. Las representaciones de las migraciones en los medios de comunicación (Colección Estructuras y procesos. Serie Ciencias sociales). Madrid: Trotta. Pp. 39-56

AMIS [Associazione per il Museo delle Intolleranze e degli Stermini] (2015). "Filmografia coloniale" en *Museo Virtuale delle Intolleranze e degli Stermini* [web]: <http://www.akra.it/amis/librisitaitro.asp?id=7&view=film>. Consultado 9 de mayo de 2016.

Anderson, Benedict (2006). *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. ed.). Londres; Nueva York: Verso.

Anthony, David (2005). "African Film Festival in Focus", *Documentary Box*, n.24 (1 Mar.) Pp. 19-23

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at large : Cultural dimensions of globalization* (Public worlds ; v. 1). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Arensburg, Guadalupe (2010). *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. Las Palmas de Gran Canaria: ediciones Casa África.

Armes, Roy (2005). *Postcolonial images: Studies in North African film*. Bloomington: Indiana University Press.

--- (2006). *African Filmmaking. North and South of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press

--- (2008). *Dictionary of African filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press.

Ashbury, Roy and Wendy Helsby (1995). "Teaching African Cinema", *The Black Film Bulletin*, v. 3: 002/3 (Summer/Autumn 1995): pp. 10-11

Bachmann, Gideon (1973). "In Search of Self-Definition. Arab and African Film at the Carthage Film Festival (Tunis)." *Film Quarterly*, vol. 26, no. 3 (Spring): pp. 48-51

Badillo, Ángel (2014). "Las políticas públicas de acción cultural exterior de España" en *Estrategia Exterior Española 19/2014* (16 de junio). Real Instituto Elcano: <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/403edb0044639570ad11bde307648e49/EEE19-badillo-politicas-publicas-accion-cultural-exterior-espana+.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=403edb0044639570ad11bde307648e49>. Consultado el 23 de mayo de 2016.

Barañano, Ascensión et al. (2007). *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense.

Barlet, Olivier (1996). *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question* (Collection Images plurielles). París: L'Harmattan.

--- (2000). *African cinemas: Decolonizing the gaze*. Londres; Nueva York: Zed Books.

--- (2013). Entrevistas con autor audio-grabada (17 y 18 de octubre).

Belinghón, Gregorio (2016). "Oliver Laxe gana la Semana de la Crítica con 'Mimosas'" en *El País.com* (Cultura, Festival de Cannes; 20 de mayo). Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/19/actualidad/1463679796_315624.html. Consultado el 26 de mayo de 2016.

Berger, Marion (2009). Entrevista con el autor audio-grabada (20 mayo).

Bertran Tarrés, Marta, Callén, Blanca, Ardévol Piera, Elisenda, & Pérez, Carmen. (2003). "Etnografía virtualizada: La observación participante y la entrevista semiestructurada en línea". *Athenea Digital: Revista De Pensamiento e Investigación Social*, (3). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/2466/A/2003>. Consultado el 19 de julio de 2016.

BFI (2001). *How to Set Up a Film Festival*. London: BFI.

BFI [British Film Institute] et al. (2010). "African Peasant Farms - The Kingolwira Experiment" en *Colonial Film* [web]. Disponible en: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/230>. Consultado el 13 de marzo de 2015.

Camarero, G. (Ed.). (2002). *La Mirada que habla. Cine e Ideologías*. Tres Cantos: Akal.

Campos Ramos, María (2010). "Alfabetización mediática. La educación en los medios de comunicación: cine formativo y televisión educativa". *Education in the knowledge society* (Vol. 11, Nº. 2: Avances tecnológicos digitales en metodologías de innovación docente en el campo de las ciencias de la salud en España). Pp. 303-321. Disponible en: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/revistatesi/article/view/7081/7114. Consultado el 5 de julio de 2016.

Caravaca, Toñi (2011). "El festival de cine africano se traslada de Tarifa a Córdoba" en *El Mundo* (Edición Andalucía, martes 20 de diciembre de 2011). Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/19/andalucia/1324312629.html>. Consultado el 20 de mayo de 2016.

Carrera, Pilar. (2008). *Teoría de la comunicación mediática*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Casa África (2015). "Ousmane Sembène". *Quién es quién en África en Casa África* [web oficial]. Disponible en: <http://www.casaffrica.es/detalle-who-is-who.jsp?PROID=44734>. Consultado el 6 de noviembre de 2015.

Castel, Antoni (2007). *Malas noticias de África*. Barcelona: Ediciones Bellaterra

Césaire, Aimé (1935). "Conscience raciale et révolution sociale" en Association des étudiants martiniquais en France. *L'étudiant Noir: Journal De L'Association Des étudiants Martiniquais En France*. (nº 3, Mayo-Junio). París : Sauphanor.

Césaire, A. (2005). "Discurso sobre el colonialismo". *Guaraguo*, 9(20), Pp. 157-193.

Checa y Olmos, F. (Ed.). (2008). *La inmigración sale a la calle: comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona: Icaria.

Cisneros Manrique, Mane (2009). Entrevista audio-grabada con el autor (Tarifa, 21 de mayo)

Coletti, Maria (2009). "Fantasmi d'oltremare. I film coloniali del fascismo, 1928-1942" en CinemAfrica [web]. Disponible en: <http://www.cinemafrika.org/spip.php?article774>. Consultado el 9 de mayo de 2016.

Colombres, A. (2005). *Cine, antropología y colonialismo* (2a. ed., Serie antropológica (Ediciones del Sol)). Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Córdoba Pérez, M. y Cabero Almenara, J. (Eds.). (2009). *Cine y Diversidad social. Instrumento práctico para la formación en valores*. Alcalá de Guadaira: MAD, S.L.

Crespi-Valbona, Montserrat, and Greg Richards (2007). "The Meaning of Cultural Festivals: Stakeholder Perspectives in Catalunya". *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13:1. Pp. 103 - 122

Crothers, L. (2012). *Globalization and American popular culture* (3ª ed., Globalization). Lanham: Rowman & Littlefield.

Cuevas Marín, Costanza del Pilar (2012). "Interculturalidad crítica y 'buen vivir': el 'otro' lugar del desarrollo". *De-construyendo la Educación para el desarrollo. Una mirada dese Latinoamérica*. Colombia: Editorial Corporación Universitaria Minuto De Dios. Pp.133 - 146.

Davis, Merle (1937). "Foreword". En L.A. Notcutt y G.C. Latham (eds). *The African and the Cinema. An Account of the work of the Bantu Educational Cinema Experiment during the period March 1935 to May 1937*. Londres: International Missionary Council, pp. 9-14.

De Franceschi, Leonardo (2014). Entrevista audio-grabada con autor (14 marzo, Roma).

De Valck, Marijke (2005). "Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia". *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Eds. Marijke de Valck, and Malte Hagener. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press. Pp. 97-109

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.

Derrett, Ros (2004). "Festivals, Events and the Destination". *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Ian Yeoman, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond, and Una McMahon-Beattie, eds. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann. Pp. 32-51

Dervin, F., Gajardo, Anahy, & Lavanchy, Anne. (2011). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Diao, Claire (2014). Intervención virtual en la ponencia “Especificidades de los cines de África: historia, evolución, características y autores” en el marco del Foro de la Crítica del Festival de Cine Africano de Córdoba (17 de octubre; declaraciones documentadas por escrito por el autor en su diario de campo).

Diawara, Manthia (1992). *African Cinema. Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

--- (1993). “New York and Ouagadougou: The Homes of African Cinema”. *Sight and Sound*. Vol. 3:11. Pp. 24-26

--- (1994). “On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals.” *Public Culture*. Vol. 6:2. Pp. 385-396.

Díaz Narbona, Inmaculada. (2015). *Literaturas hispanoafricanas: Realidades y contextos* (Serie Biblioteca hispanoafricana). Madrid: Verbum.

Dipucadiz.es (2016). “El festival de cine africano vuelve a Tarifa” en *Tarifa Turismo* [web oficial]: <https://tarifaturismo.com/2016/02/01/el-festival-de-cine-africano-vuelve-a-tarifa/>. Consultado el 23 de mayo de 2016.

Dodd, Christopher (2016). “Motion Pictures and Television: America’s Diplomatic Envoy”. *Harvard International Review* (Winter; Vol. XXXVII, n. 2). Cambridge: Harvard International Relations Council. Pp. 22 - 27.

Dovey, Lindiwe (2009). *African film and literature: Adapting violence to the screen* (Film and culture). Nueva York: Columbia University Press.

--- (2010). “Directors’ Cut: In Defence of African Film Festivals outside Africa” en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2, Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies. Pp. 45 – 73.

--- (2014). *Curating Africa in the age of film festivals : Film festivals, time, resistance* (Framing film festivals). New York, NY : Palgrave Macmillan

--- (2015) “Through the Eye of a Film Festival: Toward a Curatorial and Spectator Centered Approach to the Study of African Screen Media”. *Cinema Journal*, 54 (2). Pp. 126-132.

Dovey, Lindiwe, & Olivieri, Federico (2015). “Festivals and the politics of space and mobility: The Tarifa/Cordoba African Film Festival (FCAT) as nomadic heterotopia”. *Screen*, 56(1). Pp. 142-148.

Ecrans d’Afrique (1994a). “Dossier. African cinema and Festivals.” *Ecrans d’Afrique* n.7 (1 Jan.). Pp. 47-58

--- (1994b). “Dossier. African cinema and Festival II.” *Ecrans d’Afrique* n. 8 (1 July). Pp. 53-66

Elena, Alberto (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Ed. Paidós

--- (2010a). "Entrevista con Alberto Elena, especialista en cine africano" en *Sección noticias* *SILA* [web]. Disponible en: <http://www.silaencuentro.org/index.php/noticias/noticias/472-entrevista-con-alberto-elena-especialista-en-cine-africano.html>. Consultado el 9 de mayo de 2016.

--- (2010b). *La llamada de África: Estudios sobre el cine colonial español* (Colección Alborán). Barcelona: Edicions Bellaterra.

Embajada de Argelia en Madrid (2015). "El cine argelino", *Cultura en web oficial de la Embajada de Argelia en Madrid*. Disponible en: <http://www.emb-argelia.es/cineargelino.htm>. Consultado el 29 de octubre de 2015.

Fanon, Frantz (2008). *Black skin, white masks* (1st ed., New ed.). New York: [Berkeley, Calif.]: Grove Press (Distribuido por Group West).

FCAT (2009). *6º Festival de Cine Africano de Tarifa, del 22 al 31 de mayo 2009*. Mayo 2009 [Catálogo oficial del evento]. Tarifa (Cádiz): FCAT-Al Tarab.

--- (2014). *XI Festival de Cine Africano de Córdoba - FCAT*, Catálogo oficial. Córdoba: Al-Tarab. Versión digital disponible en <http://nuevo.festivalcineaficano.es/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-2014-3.pdf> . Consultado el 23 de mayo de 2016.

FEPACI (2015). "About Us". *Fepaci* [web oficial]: <http://www.fepacisecretariat.org/index.php?page=about>. Consultado el 5 de noviembre de 2015.

Fernández Labayen, Miguel (2008). "Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas". *Lecciones* (Abril). PortalComunicación.com. Disponible en: <http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=43>. Consultado el 15 de junio de 2016.

FESPACO (2015). "Étalon de Yennenga" en *Fespaco* [web oficial]: <http://www.fespaco.bf/fr/le-fespaco/infos-institutionnelles/66-etalon-de-yennenga>. Consultado el 16 de mayo de 2016.

Film Festival Research (2015). "Film Festival Theory and Methodology". *Film Festival Research Network* [web oficial]. Disponible en: <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/1-film-festivals-the-long-view/1-1-film-festival-studies/1-1-a-film-festival-theory/>. Consultada el 20 de julio de 2016.

Filmoteca Española (1976). "Noticiero 1753A". *NODO* (30 de agosto). RTVE.es. Disponible en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1753/1465248/>. Consultado el 7 de julio de 2016.

Fornet Betancourt, Raúl (2001). *Transformación intercultural de la filosofía: Ejercicios teóricos y prácticos de filosofía intercultural desde Latinoamérica en el contexto de la globalización*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Foucault, Michael (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Alberto González Troyano.

Freire, Paulo (2013). *Pedagogía del oprimido* (2a, 1a reimp. ed.). Madrid: Siglo XXI.

Frioux-Salgas, Sarah (2009). *Présence Africaine. Une Tribune, Un Mouvement, Un réseau* [Dossier de la exposición]. París: Musée du quai Branly. Versión digital del documento disponible en la web: http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PRESENCE_AFRICAINE_MUSEE_DU_QUAI_BRANLY.pdf Consultado el 3 de noviembre de 2015.

Fung, Richard (1999). "Programming the public." [Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festivals]. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 5:1. Pp. 89-93

Galán, Fajardo, Elena (2006). "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. El Comisario y Hospital Central." *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol. 61. La Laguna (Tenerife). Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.htm>. Consultado el 25 de mayo de 2016.

García Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós

--- (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Getino, O. y Solanas, Fernando E. (1982). A diez años de "Hacia un tercer cine" (1a ed., Textos breves (Ciudad de México, México). México, D.F.: Filmoteca UNAM.

Givanni, June (2004). "A Curator's Conundrum: Programming 'Black Film' in 1980s-1990s Britain." *The Moving Image*, Vol. 4:1. Pp. 60-75

Gramsci, Antonio (1998). *Cartas desde la cárcel*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Granados Martínez, Antolín ed. (2013). *Las representaciones de las migraciones en los medios de comunicación* (Colección Estructuras y procesos. Serie Ciencias sociales). Madrid: Trotta

Grizzle, Alton; Torrent, Jordi & Pérez Tornero, José Manuel (2013), "MIL as a Tool to Reinforce Intercultural Dialogue"; en Ulla Carlsson y Sherri Hope Culver (eds.) *Media and Information Literacy and Intercultural Dialogue*. University of Gothenburg. Pp. 9-16. Disponible en: <http://milunesco.unaoc.org/wp->

content/uploads/2013/04/Media_and_Information_Literacy_and_Intercultural_Dialogue.pdf. Consultado el 1 de agosto de 2016.

Gugler, & Gugler, Josef. (2011). *Film in the Middle East and North Africa : Creative dissidence* (1ª ed.). Austin: University of Texas Press.

Gugler, Josef (2002). *African film: re-imagining a continent*. Oxford: James Currey

Guichot Reina, Virginia (2014). *Reconstruir la ciudadanía*. Madrid: Dykinson.

Guinguinbali (2011). "Arranca la última Mostra de Cinema Africà de Barcelona" en *Guinguinbali.com* [web]: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_GYijOAZg58\]:www.guinguinbali.com/accionporafrika/index.php%3Flang%3Des%26mod%3Dnews%26task%3Dview_news%26cat%3D1%26id%3D2386+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=us](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_GYijOAZg58]:www.guinguinbali.com/accionporafrika/index.php%3Flang%3Des%26mod%3Dnews%26task%3Dview_news%26cat%3D1%26id%3D2386+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=us) Consultado el 18 de mayo de 2016.

Hall, Stuart, & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Hamed, Farah (2009). Entrevista video-grabada con el autor (27 de mayo; Tarifa)

Harding, Frances (2003). "Africa and the Moving Image: Television, Film and Video". *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 16: 1 (January). Pp. 69-84

Harrow, Kenneth W. (2007). *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press

Heath, Elizabeth (2010). "Cinema, African". *Encyclopedia of Africa*: Encyclopedia of Africa. London: O. Uni. Press

Heffelfinger, E., & Wright, Laura. (2011). *Visual difference : Postcolonial studies and intercultural cinema* (Framing film; v. 8). New York: Peter Lang.

Helsby, Wendy et al. (2005). *Understanding representation*. London : BFI Pub.

Instituto Cervantes (2016). "Interculturalidad" en *Diccionario de términos clave ELE* (Centro Virtual Cervantes): http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interculturalidad.htm. Consultado el 3 de junio de 2016.

Isar, Y. R. (2006). "Tropes of the "Intercultural. Multiple Perspectives". En Aalto, N., Reuter et al. (eds.), *Aspects of intercultural dialogue: Theory, research, applications*. Köln: Saxa Verlag. Pp. 13-25.

Jurado Quintana, Ángeles y Tusell Pratt, Joan (2015). "Una visión optimista sobre el periodismo africanista español". *Index.Comunicación* (Vol. 5, Núm. 2: Una nueva formación a la altura del Periodismo). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Pp. 43-52. Disponible en:

<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/171/158>. Consultado el 22 de junio de 2016.

Kamya, Agnes Nasozi (2014). Entrevista audio-grabada con el autor (14 febrero).

Kanoussi, D. (2000). *Una introducción a los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci*. San Rafeal, México: Plaza y Valdés S.A. de C.V.

Kapuscinski, Ryszard (2000). *Ébano*. Barcelona: Anagrama.

Katrina, Manson (2009). "Africa's Oscars". *New Statesman* (27 abril), Vol. 138: 4946, Pp. 58-59

Keil, Charlie (2007). "Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory". Por Simon Popple and Joe Kember (eds.). *Film Quarterly*, Vol. 61(1). Pp. 86-87.

Keita, Mama (2009). Apuntes y transcripción de la entrevista con el autor, realizada en el Festival de Cine Africano de Tarifa (25 mayo)

Larkin, Brian (2008). *Signal and Noise. Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press.

Leal Riesco, Beatriz (2011). "Festivales de cine africano. ¿Moda o necesidad?". *Africaneando* (nº 8, 4º trimestre). Pp. 89 - 106.

Leal Riesco, Beatriz y González García, F. (2015). "Pantallas contemporáneas de África y su diáspora" en *Secuencias* (nº 45, 1er semestre). Madrid: UAM. Disponible en: <https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/Issue/440/277>. Consultado 13 de mayo de 2016.

Lelièvre, Samuel (2011). "Les festivals, acteurs incontournables de la diffusion du cinema africain". *Afrique contemporaine* (2011/2, nº 238). Pp. 126 - 128.

López, Lola y Nerín, Gustau (1999-2000). *La imatge de l'Àfrica Negra a la televisió*. Barcelona: CEA y Consell Audiovisual de Catalunya (CAC). Disponible en <http://centrestudisafricans.org/wp-content/uploads/2011/02/africaitv.pdf>. Consultado el 22 de junio de 2016.

MAEC [Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación] ed. (2006). *Plan África 2006-2008*. Madrid: Milegraf

Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press

Martínez-Salanova Sánchez, Enrique (2003). "El valor del cine para aprender y enseñar". *Revista Comunicar*, 20. Huelva: Grupo Comunicar Ed. Pp. 45-52.

Martín Barbero, Jesús (2010). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (6a, 1a en Anthropos ed.). Barcelona: Anthropos.

Martín Gordillo, María José (2016). "África habla a través de su cine". *África no es un país*. (El País - Blog Planeta Futuro; 28 de mayo). Disponible en: <http://blogs.elpais.com/africa-no-es-un-pais/2016/05/africa-habla-a-traves-de-su-cine.html>. Consultado el 2 de junio de 2016.

Martínez-Salanova Sánchez, E. (2002). *Aprender con el cine, aprender de película. Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*. Huelva: Grupo Comunicar Ediciones.

Mayor Zaragoza, Federico (2014). Conferencia audio-grabada por el autor, impartida en el marco de las Jornadas "Imaginarios: ciudadanía, medios digitales y sociedad" (7 de abril, Sevilla).

Mazdon, Lucy (2006). "The Cannes Film Festival as Transnational Space". *Post Script*, Vol. 25:2. Vol. 19-30.

Mazrui, Ali (1998). "Globalization: Homogenization or Hegemonization". *American Journal of Islamic Social Sciences*, 15(3). Pp. 1-14.

--- (2005). "The Re-invention of Africa: Edward Said, V. Y. Mudimbe, and Beyond". *Research in African Literatures*, 36(3). Pp. 68-82.

MCAT (2004). *I Muestra de Cine Africano de Tarifa*, dossier oficial [I MCAT, Dossier oficial publicado para el evento]. Tarifa (Cádiz): Al-Tarab

McLuhan, Marshall (1965). *Understanding media: The extensions of man* (McGraw-Hill paperbacks). New York: McGraw-Hill.

Méndez Delgado, Elier & Lloret Feijóo, María del Carmen (2006). *Globalización: interrogantes y dimensiones*. Madrid: B - EUMED.

Meuser, M., & U. Nagel (2009). "The Expert Interview and Changes in Knowledge Production." En *Interviewing Experts*, editado por A. Bogner, B. Littig, & W. Menz. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan. Pp. 17-42.

Mhando, Martin (2009). Entrevista video-grabada con el autor (26 mayo en Tarifa).

Mhando, Martin (2014). "Approaches to African Cinema Studies. Defining Other Boundaries". Ukadike, Nwachukwu Frank (eds.), *Critical Approaches to African Cinema Discourse*. Plymouth: Lexington Books. Pp. 3-32.

Montiel, Alejandro. (1999). *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos.

Mudimbe, V. Y. (1988). *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. London: James Currey

--- (1994). *The idea of Africa*. London: James Currey

Murphy, David (2000). "Africans Filming Africa". *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 13.2 (diciembre). Pp. 239-249

Nelson, Kristina (2001). *The Art of Reciting the Qur'an*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Notcutt, L., Latham, George Chitty, & International Missionary Council. (1937). *The African and the cinema, an account of the work of the Bantu educational cinema experiment during the period March 1935 to May 1937*. Londres: Pub. por International Missionary Council a través de Edinburgh House Press.

Nye, Joseph (2004). *Soft power : The means to success in world politics* (1ª edición). Nueva York: Public Affairs.

Nye, Joseph (2014). "Joseph Nye: Las formas del Poder". *Efecto Naim* (Entrevistas). Disponible en web: <http://efectonaim.net/joseph-nye-las-formas-del-poder/>. Consultado el 5 de julio de 2016.

Olivieri, Federico (2015). "Awotele: La revista africana para los cines africanos". *Wiriko* (31 de marzo, Cine y Audiovisuales, Reportaje). Disponible en: <http://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/awotele-la-revista-africana-para-los-cines-africanos/>. Consultado el 7 de julio de 2016.

Overbergh, Ann (2014). "Technological innovation and the diversification of audiovisual storytelling circuits in Kenya". *Journal of African Cultural Studies* (vol. 26, nº 2). Pp. 206 - 219. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13696815.2013.870028>. Consultado el 20 de julio de 2016.

Oxford Dictionaries (2016). "Stereotype", *Oxford Dictionaries*. [En línea]. Disponible en: http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/stereotype. Consultado el 6 de junio de 2016.

Pfister, Damien S. & Soliz, Jordan (2011). "(Re)Conceptualizing Intercultural Communication in a Networked Society". *Journal of International and Intercultural Communication*, 4:4 (November). Pp. 246-251. Disponible en: http://digitalcommons.unl.edu/commstudiespapers/24/?utm_source=digitalcommons.unl.edu%2Fcommstudiespapers%2F24&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Consultado el 6 de junio de 2016.

Pimenta, Pedro (2009). Entrevista video-grabada con el autor (Tarifa, 26 de mayo).

Power, Nina (2013). "Film". *The Oxford Handbook of Atheism*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 727-733.

Quin, Robyn y McMahon, Berrie (1997). *Historia y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre. Traducción de Ana María Mingote.

RAE [Real Academia Española]. (2014). "Cine". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=cine>. Consultado el 12 de noviembre de 2014.

--- [Real Academia Española]. (2016). "Contexto". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=AVBbFZW>. Consultado el 12 de julio de 2016

--- [Real Academia Española]. (2016a). "Cultura". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX>. Consultado el 7 de junio de 2016.

--- [Real Academia Española]. (2016aa). "Diáspora". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=DfgcpYr>. Consultado el 26 de julio de 2016.

--- [Real Academia Española]. (2016b). "Estereotipo". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=GqSjqfE>. Consultado el 24 de junio de 2016.

--- [Real Academia Española]. (2016c). "Inter-". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=Ls9wx2s>. Consultado el 7 de junio de 2016.

--- [Real Academia Española]. (2016d). "Pretexto". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=U8YWZpw>. Consultado el 12 de julio de 2016

--- [Real Academia Española]. (2016e). "Texto". *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=ZhUj9UQ>. Consultado el 12 de julio de 2016.

Reddy, Prerana (2011). "The Emergence of Ethnographic Film Practice: Past Travels and Future Itineraries". *African Film Festival NY (Essays & Articles)* [sitio web]. Disponible en: <http://www.africanfilmny.org/2011/the-emergence-of-ethnographic-film-practice-past-travels-and-future-itineraries/>. Consultado el 19 de octubre de 2015.

Rehaag, Irmgard (2006). "Reflexiones acerca de la interculturalidad". *Revista de Investigación Educativa 2* (enero-junio). Xalapa: Universidad Veracruzana. Pp. 1-9. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=283121711004>. Consultado el 26 de octubre de 2015.

Ripero-Muñiz, Nereida (2015). *The Port and the Island: Identity, Cosmopolitanism and Islam among Somali Women in Nairobi and Johannesburg*. [Tesis doctoral dirigida por Dra. Ingrid Palmay y Dr. Eric Worby]. (Noviembre) Johannesburg: University of the Witwatersrand.

Rondi, G.L. (1983). *El cine de los grandes maestros*. Buenos Aires: Emecé.

Rony, Fatimah Tobing (1996). *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC: Duke University Press.

Rouch, Jean (1962). "The Awakening of African Cinema". *The UNESCO Courier* (nº.3, marzo). Pp. 10-15. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000782/078286eo.pdf>. Consultado el 10 de marzo de 2015.

Ruiz, Sebastián (2016). "Las palmeras: motivos por los que el cine español sigue sin entender África". *Wiriko* (19 de enero). Disponible en: <http://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/cine/motivos-por-los-que-el-cine-espanol-sigue-sin-entender-africa/>. Consultado el 20 de junio de 2016.

Sahagún, Felipe (2013). "África en los medios españoles", *Mundo sin fronteras* (blog del autor), 15 de julio: <http://felipesahagun.es/africa-en-los-medios-espanoles-2/>. Consultado el 10 de marzo de 2015.

Said, Edward (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.

Santaolalla, Isabel (2005). *Los "otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Madrid; Zaragoza: 81/2; Prensas Universitarias de Zaragoza.

Schwartzberg, Louis (2014). "Los milagros escondidos del mundo natural". *TED. Ideas worth spreading* (marzo, web en español). Disponible en: https://www.ted.com/talks/louie_schwartzberg_hidden_miracles_of_the_natural_world?language=es. Consultado el 2 de agosto de 2016.

Sembène, Ousmane (1973). *Le docker noir*. París: Présence africaine.

Sendín Gutiérrez, José Carlos (2006). *Problemas asociados a la construcción del africano en los medios de comunicación en España: Análisis del tratamiento informativo de la crisis de Ruanda en Televisión Española*. [Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Ricardo Pérez-Amat García]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Disponible en línea: <http://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/483/TesisSendin.pdf?sequence=1>. Consultada el 10 de marzo de 2015.

Senghor, Léopold Sédar (1964). *Négritude et humanisme*. París: Editions du Seuil.

Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Sissako, Abderrahmane (2009). Entrevista video-grabada con el autor (Tarifa, 30 mayo).

Soriano, Ramón (2004). *Interculturalismo: entre liberalismo y comunitarismo*. Córdoba, España: Almuzara.

Soriano Ayala, Encarnación (2002). *Interculturalidad: Fundamentos, programas y evaluación*. Madrid: La Muralla.

Spaas, L. (2000). *The Francophone film: A struggle for identity*. Nueva York: Manchester University Press; Distribuido en los EE.UU. por St. Martin's Press.

Speciale, Alessandra (1999). "Breve historia del cine en el África negra. Cuando el cine era 'africano' pero sólo de nombre". *Nosferatu, Revista de cine* (África rueda. Nº 30). Donostia. Pp. 4-19.

Stam, Robert. (2000). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica. Traducción por Carles Roche Suárez.

Szurmuk, Mónica; Irwin, Robert McKee; Rabinovich, Silvana; e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (1.st ed., Lingüística y teoría literaria). México, D.F.: Instituto Mora, Siglo Ventiuno Editores.

Tabsova, Clément (1999). "Tendencias actuales del cine africano". *Nosferatu, Revista de cine* (África rueda. Nº 30). Donostia. Pp. 23 - 25.

Taylor, Clyde (1987). "Africa: The Last Cinema." *World Cinema since 1945*. William Luhr (eds.). Nueva York: Ungar.

Thackway, Melissa (2003). *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Oxford: James Currey

Tomaselli, Keyan (1999). Cultural studies and renaissance in Africa: Recovering praxis. *Scrutiny*2, 4(2). Pp. 43-48.

Trenzado Romero, Manuel. (2000). "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política". *Reis: Revista Española De Investigaciones Sociológicas* (92). Pp. 45-70.

Ukadike, Frank (1994). "Some Early Contacts with the Cinema" & "Western Images of Africa: Genealogy of an Ideological Formulation", *Black African Cinema*. Berkeley: Publisher University of California Press, pp. 29-48

Ukadike, Frank (1999). "Evolución de la tradición y la modernidad en el cine africano". *Nosferatu, Revista de cine* (África rueda. Nº 30). Donostia. Pp. 26-33

Ukadike, Frank (2013). "African Cinema". *Cinema and Media Studies* [Oxford Bibliographies]. Oxford: Oxford University Press.

UNESCO (1986). *Declaración de México sobre las políticas culturales* (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales) México D.F. (6 de agosto). Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf. Consultado el 7 de junio de 2016.

Valck, Marijke de; Kredell, Brendan; & Loist, Skadi. Eds. (2016). *Film festivals: History, theory, method, practice*. London, New York: Routledge.

Vázquez Aguado, Octavio (1999). "Negro sobre blanco: inmigrantes, estereotipos y medios de comunicación". *Comunicar*. Vol. 12: 60. Pp. 55-60

Verster, François (2009). Entrevista video-filmada con el autor (25 de mayo; Tarifa).

Vetinde, L., & Fofana, Amadou Tidiane. (2014). *Ousmane Sembene and the politics of culture*. Lanham, Maryland : Lexington Books.

Vieyra, Paulin Soumanou (1975). *Le cinéma africain*. Paris: Présence africaine.

Wainaina, Binyavanga (2005). "How to Write about Africa". *Granta*, Vol. 92 (Winter). Pp. 91-95

--- (2009). "¿Cómo escribir sobre África?", *Africana Noticias. Revista de prensa africana* (noviembre 2009). Pp. 19-22.

Wayne, Mike (2001). *Political film: The dialectics of third cinema*. Londres; Sterling, Va.: Pluto.

Windler, Florence (2012). "Jean Rouch: l'ethno-fiction et le cinéma-vérité", *Sociologie visuelle* [sitio web]: <http://wp.unil.ch/sociologievisuelle/2012/12/jean-rouch-lethno-fiction-et-le-cinema-verite/> Consultado el 23 de octubre de 2015.

Wiriko (2016). "El cartel del FCAT 2016 rindo homenaje a los fotógrafos africanos", *Wiriko* (Cine y Audiovisuales, Festivales. 22 de abril). Disponible en: <http://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/fcat-2016-homenaje-los-fotografos-africanos/>. Consultado el 2 de junio de 2016.

Zambrano, Inma (2016). "Mane Cisneros, Festival de Cine Africano de Tarifa", *Maasâi* (revista virtual, 2 de junio). Disponible en: <http://maasaimagazine.com/mane-cisneros/>. Consultado el 2 de junio de 2016.

2. Filmografía

A nous deux, France (*A nosotros dos, Francia*. Désiré Écaré, 1970, Costa de Marfil)

Abouna (*Nuestro padre*. Mahamat Saleh Haroun, 2002, Chad)

Africa Paradis (Sylvestre Amoussou, 2006, Benín)

African Peasant Farms - The Kingolwira Experiment. (BFI [British Film Institute] et al., 2010, Reino Unido. - *Colonial Film* [web]). Disponible en: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/230>. Consultado el 13 de marzo de 2015.

Afrique, je te plumerai (Jean Marie Teno, 1992, Camerún)

Afrique sur Seine (Paulin Soumanou y Mamadou Sarr, 1955, Francia)

Afrique 50 (René Vautier, 1950, Francia)

Alyam, Alyam (Ahmed El Maanouni, 1978, Marruecos)

Aouré (Moustapha Alassane, 1962, Níger)

Argelia en llamas (René Vautier et al., 1959, Argelia)

Au Pays Dogon (*En el país Dogón*. Marcel Griaule 1935, Francia)

Baara (Souleymane Cissé, 1978, Mali)

Baignade de nègres (hermanos Lumière, 1896, Francia)

Baks (Momar Thiam, 1974, Senegal)

Bamako (Abderrahmane Sissako, 2006, Mauritania)

Boers Bringing in British Prisoners (Edison, 1900, Reino Unido)

Bon voyage, Sim (*Buen viaje, Sim*. Moustapha Alassane, 1966, Níger)

Borrom Sarret (Ousmane Sembène, 1962, Senegal)

Boubou cravate (Daniel Kamwa, 1973, Camerún)

Bullfrog in the Sun (Francis Oladele, 1972, Nigeria)

Bye, Bye Africa (Mahamat Saleh Haroun, 1999, Chad)

Cabascabo (Oumarou Ganda, 1968, Níger)

Camp de Thiaroye (Ousemane Sembène y Thierno Faty Saw, 1988, Senegal)

Ceddo (*Los resistentes*. Ousmane Sembène, 1976. Senegal)

Cinq jours d'une vie (Souleymane Cissé, 1972, Mali)

Clando (Jean Marie Teno, 1995, Camerún)

Concerto pour un exil (Désiré Écaré, 1968, Costa de Marfil)

Congorilla (Martin Johnson, 1932, EE.UU.)

Coulibaly à l'aventure (*Coulibaly a la aventura*. G. H. Blanchon, 1936, Francia)

Crónica de los años de fuego Mohamed Lakhdar-Hamina, 1975, Argelia)

Cry the Beloved Country (Zoltan Korda, 1951, Sudáfrica)

Daratt (*Estación seca*. Mahamat Saleh Haroun, 2006, Chad)

Den Muso (Souleymane Cissé, 1974, Mali)

Diamantes de sangre (Edward Zwick, 2006, EE.UU)

Diankha-Bi (Mahama J. Traoré, 1969, Senegal)

Diègue-Bi (Mahama J. Traoré, 1970, Senegal)

Drum (Zola Maseko, 2004, Sudáfrica)

El niño (Daniel Monzón, 2004, España)

El rey del mambo (Carles Mira, 1989, España)

El Rey León (Rob Minkoff y Roger Allers, 1994 – Disney, EE.UU.)

Et la neige n'était plus (Ababacar Samb-Makhara, 1965, Senegal)

Emitaï (*Dios del trueno*. Ousmane Sembène, 1971, Senegal)

Ezra (Newton Aduaka, 2006, Nigeria)

Faat Kiné (Ousmane Sembène, 2000, Senegal)

Fadhma N'soumerde (Belkacem Hadjadj, 2015, Argelia)

Fad'jal (Safi Faye, 1979, Senegal)

Fatima, l'algerienne de Dakar (Med Hondo, 2002, Mauritania)

Femmes aux yeux ouverts (Anne-Laure Folly, 1994, Togo)

Fièvre (Hicham Ayouch, 2015, Marruecos)

Finye (Souleymane Cissé, 1982, Mali)

Finzan (Cheick Oumar Sissoko, 1989, Mali)

Fools (Ramadam Suleman, 1997, Sudáfrica)

F.V.V.A. Femmes, Villa, Voiture. Argent (Moustapha Alassane, 1972, Níger)

Garga M'Bassé (Mahama J. Traoré, 1974, Senegal)

GriGris (Mahamat Saleh Haroun, 2013, Chad)

Guelwaar (Ousmane Sembène, 1992, Senegal)

Heremakono, en attendant le bonheur (Abderrahmane Sissako, 2002, Mauritania)

Heritage... Africa (Kwaw Ansah, 1989, Ghana)

Hotel Rwanda (Terry George, 2004, EE.UU.)

How Long (Gibson Kente, 1976, Sudáfrica)

Hyènes (Djibril Diop Mambèty, 1992, Senegal)

Indiana Jones (Steven Spielberg, 1981 – además de otras partes en años posteriores, EE.UU.)

Izulu Lami (Madoda Ncayiyana, 2008, Sudáfrica)

Jaguar (Jean Rouch, 1967, Francia)

Jim comes to Jo'burg (Donald Swanson, 1949, Sudáfrica)

Kaddu Beykay (Safi Faye, 1975, Senegal)

Karim (Momar Thiam, 1971, Senegal)

Karmen Gei (Joseph Gai Ramaka, 2001, Sudáfrica)

Keïta, l'héritage du griot (Dani Kouyaté, 1995, Burkina Faso)

Kodou (Ababacar Samb-Makharam, 1970, Senegal)

Kongi's Harvest (Francis Oladele, 1971, Nigeria)

La bague du Roi Koda (*El anillo del rey Koda*. Moustapha Alassane, 1962, Níger)

La batalla de Argel (Gillo Pontecorvo, 1966, Argelia)

La chambre noire (Hassan Benjelloun, 2004, Marruecos)

La femme au couteau (Timité Bassori, 1969, Costa de Marfil)

La mort du Gandji (*La muerte de Gandji*. Moustapha Alassane, 1965, Níger)

La noire de... (*La negra de...* . Ousmane Sembène, 1966, Senegal)

La passante (Safi Faye, 1972, Senegal)

La petite vendeuse de Soleil (*La pequeña vendedora de Sol*. Djibril Diop Mabéty, 1999, Senegal)

La pirogue (Moussa Touré, 2013, Senegal)

La Reina de África (John Huston, 1951, EE.UU.)

La Vie sur terre (Abderrahmane Sissako, 1998, Mauritania)

Las minas del rey Salomón (Compton Bennett y Andrew Marton, 1950, EE.UU.)

Last Supper at Hortsely Street (Lindi Wilson, 1982, Sudáfrica)

Le chant des mariées (Karin Albou, 2008, Túnez)

Le complot d'Aristote (Jean-Pierre Bekolo, 1996, Camerún)

Le fils maudit (Mohamed Ousfour, 1958, Marruecos)

Le Franc (Djibril Diop Mambéty, 1994, Senegal)

Le mec idéal (Owell Brown, 2010, Costa de Marfil)

Le retour de l'aventurier (*El regreso del aventurero*. Moustapha Alassane, 1966, Níger)

Le Vent des Aurès (*El viento de los Aures*. M. Lakhdar Hamina, 1966, Argelia)

Le wazzou polygame (Oumarou Ganda, 1971, Níger)

Les Maîtres Fous (*Los maestros locos*. Jean Rouch, 1955, Francia)

Les saignantes (Jean-Pierre Bekolo, 2005, Camerún)

Les statues meurent aussi (Chris Marker, Alain Resnais, Ghislain Cloquet, 1953, Francia)

Love Brewed in the African Pot (Kwaw Ansah, 1980, Ghana)

L'Aube (*El amanecer*. Omar Khelifi, 1966, Túnez)

L'Aube des Damnés (*El Amanecer de los Condenados*. Ahmed Rachedi, 1965, Argelia)

L'Empire songhay (*El imperio songhai*. Ousmane Sembène, 1963, Senegal)

L'Exile (Oumarou Ganda, 1980, Níger)

L'oeil du cyclone (Sekou Traoré, 2015, Burkina Faso)

Magic Garden (Donald Swanson, 1961, Sudáfrica)

Making Of (Nouri Bouzid, 2006, Túnez)

Mandabi (*El giro postal*. Ousmane Sembène, 1968, Senegal)

Mascarades (Lyes Salem, 2008, Argelia)

Matamata et Pilipili (Albert Van Haelst, 1950, Bélgica – serie de varias películas)

Memorias de África (Sydney Pollack, 1985, EE.UU.)

Mimosas (Oliver Laxe, 2016, España - Marruecos)

Minyé (Souleymane Cissé, 2009, Mali)

Moi, un noir (*Yo, un negro*. Jean Rouch, 1957, Francia)

Mooladé (Ousmane Sembène, 2003, Senegal)

Mortu Nega (Flora Gomez, 1987, Guinea-Bissau)

Mossane (Safi Faye, 1996, Senegal)

Muna Moto (Jean-Pierre Dikongue-Pipa, 1975, Camerún)

Nairobi Half Life (David Tosh Gitonga, 2012, Kenia)

Nanook of the North (*Nanook, el esquimal*. Robert Flaherty, 1922, EE.UU.)

Niaye (Ousmane Sembène, 1964, Senegal)

NODO - Noticiero 1753A (30 de agosto, 1976, España). Filmoteca Española - RTVE.es. Disponible en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1753/1465248/>. Consultado el 7 de julio de 2016.

Nothing but the Truth (John Kani, 2009, Sudáfrica)

Nyamanton ou la leçon des ordures (Cheick Oumar Sissoko, 1986, Mali)

N'Diangane (Mahama J. Traoré, 1974, Senegal)

Palmeras en la nieve (Fernando González Molina, 2015, España)

Pegasus (Mouftakir Mohamed, 2010, Marruecos)

Po di sangui (Flora Gomes, 1996, Guinea-Bissau)

Pousse-pousse (Daniel Kamwa, 1975, Camerún)

Quartier Mozart (Jean-Pierre Bekolo, 1992, Camerún)

Rage (Newton Aduaka, 1999, Nigeria)

Rostov-Luanda (Abderrahmane Sissako, 1997, Mauritania)

Saïtane (Oumarou Ganda, 1972, Níger)

Sambizanga (Sarah Maldoror, 1972, Angola - Congo)

Sankofa (Heile Gerima, 1993, Etiopía – EE.UU.)

Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie (Anne-Laure Folly, 1998, Togo)

Sarraouina (Med Hondo, 1986, Mauritania)

Sarzan (Momar Thiam, 1963, Senegal)

Sia, le rêve du Python (Dani Kouyaté, 2001, Burkina Faso)

Soleil Ô (Med Hondo, 1970, Mauritania)

Son of Africa (Olusegun Olusole, 1970, Nigeria)

Sur la dune de la solitude (Timité Bassori, 1966, Costa de Marfil)

Ta done! (Adama Drabo, 1991, Mali)

Taafe Fanga (Adama Drabo, 1997, Mali)

Tableau Ferraille (Moussa Sene Absa, 1996, Senegal)

Tarzán de los monos (Scott Sidney, 1918, EE.UU. – además de otras versiones que les siguieron en años posteriores)

Tassuma (Daniel Kollo Sanou, 2004, Burkina Faso)

Tey (Alain Gomis, 2013, Senegal)

Teza (Haile Gerima, 2009, Etiopía)

Things of the Aimless Wonderer (Kivu Ruhorahoza, 2015, Ruanda)

Tilai (Idrissa Ouédraogo, 1990, Burkina Faso)

Timbuktu (Abderrahmane Sissako, 2014, Mauritania)

Touki Bouki (*El viaje de la hiena*. Djibril Diop Mambéty, 1973, Senegal)

Trader Horn (W. S. Van Dyke, 1931, EE.UU.)

Triomf (Michael Raeburn, 2008, Sudáfrica)

Tsotsi (Gaugin Hood, 2006, Sudáfrica)

Udju azul di Yonta (Flora Gomes, 1992, Guinea-Bissau)

Un homme qui crie (*Un hombre que grita*. Mahamat Saleh Haroun, 2010, Chad)

Wend Kuuni (Gaston Kaboré, 1982, Burkina Faso)

Weshma (Hamid Bénani, 1970, Marruecos)

Xala (*La impotencia sexual temporal*. Ousmane Sembène, 1974, Senegal)

Yaaba (Idrissa Ouédraogo, 1989, Burkina Faso)

Yam Daabo (Idrissa Ouédraogo, 1986, Burkina Faso)

Yeelen (Souleymane Cissé, 1987, Mali)

Yema (Djamila Sahraoui, 2013, Argelia)

Zan Boko (Gaston Kaboré, 1988, Burkina Faso)

14 kilómetros (Gerardo Olivares, 2007, España)

ANEXO: Carteles del FCAT: la evolución del Festival de Cine Africano FCAT en imágenes.

1. Primera Muestra de Cine Africano de Tarifa (I MCAT, 2004)



2. Segunda Muestra de Cine Africano de Tarifa (II MCAT, 2005)



3. Tercera Muestra de Cine Africano de Tarifa (III MCAT, 2006)



4. Cuarto Festival de Cine Africano de Tarifa (IV FCAT, 2007)



5. Quinto Festival de Cine Africano de Tarifa (V FCAT, 2008)



6. Sexto Festival de Cine Africano de Tarifa (VI FCAT, 2009)



7. Séptimo Festival de Cine Africano de Tarifa (VII FCAT, 2010)



8. Octavo Festival de Cine Africano de Tarifa (VIII FCAT, 2011)



9. Noveno Festival de Cine Africano de Córdoba (IX FCAT, 2012)



10. Décimo Festival de Cine Africano de Córdoba (X FCAT, octubre 2013)



11. Undécimo Festival de Cine de Córdoba (XI FCAT, octubre 2014)



12. Duodécimo Festival de Cine Africano de Córdoba (XII FCAT, marzo 2015)



13. Décimo tercero Festival de Cine Africano de Tarifa y Tánger (XIII FCAT, mayo/junio 2016)



-Fin-

Todas las imágenes: cortesía de Al-Tarab – FCAT.

Sevilla, octubre 2016